يوزع مجاناً مع مجلة الرافد - اصدارات دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة





علي أحمد باكثير

بمناسبة مرور قرن على مولده

د. عبد الحكيم الزبيدي

العدد 006 - يونيو 2010

بعد أن فاضت «الرافد» باتساقاتها مع سؤال الوعي والثقافة، وأصبحت مفرداتها مشمولة بالذاكرة المعرفية العربية والإنسانية، وتداعت ملفاتها الشهرية مع أبرز القضايا والمواضيع الإشكالية في سؤال الوعي والوجود، ومعنى القامات والإنجازات.. ها هي تواصل درب العطاء النوعي من خلال تكريس كتابها الشهري المترافق مع العدد، وذلك ابتداءً من يناير 2010 ليكون رافداً من روافد الرسالة، وفضاء متجدداً للإقامة في أزمنة الفكر والفن والثقافة، وساحة إبداع تتسع له الرؤى والمقاربات، والحضور الناجز للثقافة العربية من الماء إلى الماء.

إهــــداء ٢٠١٠
دائرة الثقافة و الإعلام
الإمارات العربية المتحدة



العدد 006 – يونيو 2010

يصدر مجاناً مع مجلة الرافد

دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة

ص.ب. 5119

هاتف : +9716/5671116

فاكس : +9716/5662126

www.arrafid.ae

* المواد المنشورة تعبر عن كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن رأي دائرة الثقافة والإعلام

وكلاء التوزيع دولة الإمارات العربية المتحدة: شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع، دبي ت: 04/3916501، قطر: دار الثقافة للطباعة والصحافة والنشر والتوزيع، ت: 414482 البحرين. دار الهلال للتوزيع ت: 534561-05355590، اليمن: دار القلم للنشر والتوزيع والإعلام صنعاء. ت 272562-0272563، المغرب: الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة «سبريس» الدار البيضاء، ت: 249200 ، مصر: مؤسسة أخبار اليوم : ت:5782700 ، سوريا المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات.

علي أحمد باكثير

بمناسبة مرور قرن على مولده

د. عبد الحكيم الزبيدي



إهـــداء

إلى أبـــي

الذي تعلّمت منه تقوى الله وصلة الأرحام

وإلى أمــــي

التي تعلّمت منها الصبر والرضا بقضاء الله

أهدي كتابي هذا سائلاً الله تعالى أن يبارك في عمريهما، وأن يرحمهما كما ربياني صغيراً

عبد الحكيم

توطئــة

يصــادف هذا العام ذكرى مرور مائة عــام على مولد الأديــب العربي الكبير علــي أحمد باكثيــر (1910-1969) وذكرى مرور واحد وأربعين عامــاً على وفاته. وعلــى غزارة إنتاج باكثيــر المتنوع بين الشــعر والرواية والمسرح بشــقيه الشعري والنثري، وعلــى رياداته المتعــددة في كل منها إلا أنــه لــم يحــظ -حتــى الآن -

بالاهتمام الذي يستحقه كفاء ما قدم من أدب أصيل متميز.

ويأتي هذا الكتيب محاولة متواضعة في سبيل إنصاف باكثير ولفت الانتباه إلى تراثه الأدبي الغزير الذي يمس صميم حياة المواطن العربي منذ مطلع القرن العشرين حتى يومنا هذا، فقد كان باكثير – بحق – ضمن القلة من الأدباء الذي حملوا هموم هذه الأمة وساهموا بأدبهم في إنارة طريق التقدم والرقي لها بما قدموه من أدب صادق جمع بين المتعة الفنية والمغزى الأخلاقي النبيل.

ويشتمل هذا الكتيب على مختارات من مقالات كتبتها على امتداد أكثر من عشرين عاماً حول أدب باكثير، بعضها نشر في المجلات أو الصحف في حينها، وبعضها نشر على صفحات الإنترنت، وبعضها لم ينشر من قبل.

إن أهم ما حرصت عليه في هذه القراءات هو محاولة تقديم قراءة جديدة لأعمال باكثير تختلف عن القراءات السابقة التي اطلعت عليها، أو لفت النظر إلى ظاهرة أدبية في نتاج باكثير لم يتناولها أحد من قبل، أو تطبيق نظرية نقدية جديدة – لم يسبق تطبيقها من قبل – على أدب باكثير.

وإني آمل أن يسهم هذا الجهد الضئيل في لفت الانتباه إلى هذا الأديب الكبير وأن يشحذ همم الدارسين لاستخراج الكنوز المخبوءة في تراثه الأدبي الغزير الذي يأبى على الاندثار.

د. عبد الحكيم الزبيدي

العين – الإمارات العربية المتحدة

ربيع الثاني سنة 1431هـ/ إبريل 2010م

مقدمــة

الباحث الدكتور عبد الحكيم الزبيدي ليس مهجوساً بالرائي الكاتب والمسرحي والشاعر علي أحمد باكثير فقط، بل إنه يصل الهاجس بمتابعة وعناية دائمتين بموروث الراحل الكبير الذي لم ينل حظاً وافراً من الاهتمام قياساً بموروثه الثقافي الشامل، فالمعروف أن علي أحمد باكثير جمع الخصال الثقافية ووعاها، وسبح في مياه

المعاني وأوفاها حقها، فهو الشاعر الذي تاق منذ زمن مبكر إلى تأكيد مثابة العربية بوصفها لغة شعر وشعور، وقد ضاهى في ذلك أساتذته باللغة الإنجليزية التي درسها على مسار شكسبير، ونال منها حظاً وافراً.

لم يعاند باكثير أستاذ اللغة الإنجليزية المتأدب، لكنه فيما كتب شعراً خارج القافية كان كمن يُدشّن عهداً جديداً في الشعر العربي، فجاءت المبارزة لصالح فتح جديد، وبيان عربي متجدد.

تلك محطة الشعر عند باكثير الذي ترك لنا فيها قصائد كثيرة وحباها فضاءات للمناسبات والقريض والرثاء.

في أفق آخر سنتابع مع الباحث الدكتور الزبيدي فضاءات باكثير المسرحية من خلال تناوله سلسلة من أعماله المسرحية التي تواترت على مدى سنين العطاء، وأومأت إلى حضوره الأفقي والرأسي في الدراما المسرحية العربية والإنسانية، وفاضت بمرئياته التاريخية الراكزة، وتساوقت مع حكمة السماء وحقائق الأرض، من خلال استقراء التحديات التي تواجه الأمة، فكانت أعماله ناظرة إلى القادم المداهم مما عانته المنطقة على مدى عقود من سنوات المتاهات والاستباحات والظلم.

الدراما التاريخية عند باكثير تحتل مكانة متميزة في ملحمته الفنية الثقافية، وكانت ذروة العطاء ملحمته الكبرى عن الخليفة الراشدي عمر بن الخطاب .. تلك الملحمة الفنية التي سطرها لتمتد على مدى سلسلة طويلة من الحلقات التلفزيونية التي تجاوزت المائة حلقة، وكأنه يستشرف ما سيكون عليه حال الدراما التلفزيونية بعد عقود من الزمن، مما يؤشر إلى نزعته المستقبلية العاتية، واستباقه للمراحل، واستشعاره الداخلي بأن الممنوع في زمن ما، سيأتي عليه زمن إبداعي يتجاوز لاءات الواقع وتضاريس صعوباته.

اليوم يمكننا التفكير جدياً في إجلاء ملحمة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، وتعميمها على ملايين العرب ليروا ما كان من أمر الخلافة عندما كشفت فتوة الرائين الحاذقين المتيقنين من دورهم الحضاري .

وقفة الدكتور الزبيدي أمام مسرح باكثير تقاطعت ضمناً مع بواكير الدراماتورجية التي سنومئ لاحقاً إلى أبعادها في الرواية والقص، وبما يكشف صلته العميقة بالثقافة البصرية بوصفها رافعة أخرى من روافع السرد وجمالياته، وسنقف هنا على مثال سردي واحد نستقرئ من خلاله كامل الأبعاد الدرامية والتاريخية

والسردية التي وسمت عطاء باكثير، وسنختار روايته القصيرة «الفارس الجميل» والتي اخترناها بوصفها آخر الأعمال الروائية لباكثير، وملمحها الرئيس الاختزال الشديد والسرد الواضح الموشّى بالنصوص التاريخية واستعارة لغة الزمان والمكان، إيماءً إلى طريقة التعبير عند العرب في عصر الدولة الأموية، وقد استطاع باكثير في هذه الرواية المختصرة تصوير البيئة السياسية والاجتماعية التي ترافقت مع الصراع المحموم بين بيوتات الحكم العربية، تلك التي اختزلت عوامل التوسع الإسلامي في منطق المغالبة والظفر العسكري، فكانت الدماء والفتن والويلات مما نعرف عنه الكثير في تاريخنا المسطور.

ومنذ استهلال الرواية يفاجئك الباكثير بصورة مشهدية عامة لمدينة البصرة، تلج بك إلى خفايا النفس البشرية، فالقائد السياسي الأمير مصعب بن الزبير «الفارس الجميل» يصل إلى البصرة حاملاً في دواخله ذلك التناقض السافر بين منطق الحرب، وحالة الاسترخاء الإنساني في أحضان الزوجات الحبيبات. إنه يترك ساحة الوغى لبضعة أيام لعله يهنأ بحياة مختلفة مع زوجاته الأربع، وبتركيز خاص على اثنتين منهن تمثلان الجمال والدلال، الحسب والنسب، بل فكرة الاعتلاء بالمثال القادم من أساس

الزواج النبيل، لكنه لن ينعم بالهدوء والاستقرار، ولن يتمكن من استدعاء حياة الراحة والطمأنينة، وهو القائد السياسي الذي يواجه البلايا والفتن والأنواء والدسائس في كل خطوة من خطواته، بل إنه يواجه حرباً «ناعمة» داخل منزله، فزوجته سكينة بنت الحسين تؤهله للانتقام التاريخي لمقتل والدها الحسين عليه السلام، مُتفننة في ضروب الكلام والتأثيرات النفسية عليه، حتى يقبل بأن يكون رأس حربة لهدفها السامي «الانتقام»، وزوجته الأخرى عائشة بنت طلحة بن عبيد الله مُستغرقة في نرجسية الأنا المترعة بالجمال والدلال، فهي الآسرة والأسيرة، وهي النقطة المحورية في حياة الأمير الأبيقورية .

ثم تأتي أدوار زوجتين «إضافيتين» تكملان حياة الزوج المحارب والقائد، فإذا بهذا المسكين يترنّح بين لحظات الألق الجميل، وحالات الحروب الكيدية النسائية القاتلة، ومحنة اجتماع أربع نسوة على رجل واحد حتى ولو كان بمكانة ووسامة مصعب، في إشارة دالة على صعوبة أن تتوزع القلوب وأن تقبل المرأة بشريكة لها في مثالها الحياتي.

* * *

لن يشفع لمصعب بن الزبير النصر المؤزر على خصمه

«المختار بن أبي عبيد» كيما يمنع مذبحة بشعة تُقام لأنصار خصمه، بالرغم من توفر المبررات المنطقية في كسب ود هؤلاء، فالمنهزمون من أنصار المختار بن أبي عبيد يعرضون على الأمير مصعب بن الزبير أن يكونوا من جنده، وفي الصفوف الأولى من الجيش الذي سيذهب إلى الشام لمقاتلة عبدالملك بن مروان وجيشه، لكن نزعة الثأر المتأصلة في النفوس تجعل أنصار مصعب يصرون على قتل الأسرى، وهكذا يتم ذبح ثلاثة آلاف فارس في ليلة ليلاء!!، ويظل مصعب يعيش هواجس الرعب والخوف مما جرى، فالانتقام كان من الخساسة والجبن إلى درجة التضحية بثلاثة آلاف رجل في ليلة واحدة، وما تمَّ كان إضعافاً مؤكداً لمكانة مصعب الذي حاول قدر جهده تلافي المصير المشؤوم للأسرى، وكان مصعب في ذلك الموقف أشبه بالحاكم الروماني الذي سلم السيد المسيح لمصيره بعد أن عجز عن إقناع اليهود بالتخلّي عن فكرة الانتقام منه، فظهر حاكماً ضعيفاً، وكانت اللحظة التاريخية التي ترافقت مع رغبات اليهود موازية لفتنة تاريخية جرت بين اليهود والمسيحيين.

* * *

مصعب بن الزبير الذي واجه محنة مشابهة إثر ذبح أنصار

المختار سيواجه أخرى أقسى وأمرّ، فحالما يذهب لزيارة الخليفة «عبدالله بن الزبير» المقيم في الديار المقدسة «مكة» يعود خائباً، فإذا كان الأمير مصعب يسوس البلاد بالمرونة والكرم، فإن أخاه الخليفة يرفض التفريط في المال العام، ويوصف من قبل خصومه بالبخل الشديد .

لا يقدم علي أحمد باكثير نصائح وعظات، بل يصور ما جرى بلغة روائية تمازج بين الوصف والحوار والشواهد، وبنزعة درامية تجعلك أمام مشاهد ملحمية سينمائية جاهزة، ولا ينقصها إلا لمسة مخرج حصيف، وهو فيما يقدم المشاهد الحوارية المنتقاة بعناية وسبكة جميلتين، يُظهر أيضاً البُعد الآخر لتجليات الحروب والتراجيديا الحياتية، كما أنه يستغور في نفوس أبطاله، سابحاً في فضاء الأنا المترعة بالأحزان والحنين، الأنا غير القادرة على منع الدراما الوجودية الصعبة، المحاطة بالأجواء المخملية المترفة، بالحالات الشجية لأيام الصفاء والهناء العابرة والمعجونة بالدماء والدموع!

يتعمّد باكثير تركيز بؤرة الضوء على الأمير مصعب بن الزبير بوصفه برزخ التفاصل والتواصل بين خليفتين للمسلمين، الأول أخوه عبد الله بن الزبير الذي يعتبر عبد الملك بن مروان مارقاً

خارجاً عن إرادة الدولة ونواميسها، والثاني صديقه الحميم عبد الملك بن مروان الذي يحاول مصعب تلافي مصادمته، تماماً كما هو الحال بالنسبة لعبد الملك أيضاً، والذي تمنى دوماً عدم مقاتلة مصعب، غير أن المنطق الداخلي للقوة والغلبة أكبر من الصداقة والإخاء معاً.

* * *

يفاجئنا الروائي باكثير بقطع إشاري استثنائي، بل بمونتاج ذهني لاستشراف القادم دون كلام، فيختصر الحروب القادمة والهزيمة المؤكدة لخلافة عبدالله بن الزبير ومقتل مصعب بن الزبير في آخر لقاء للوداع بينه وعبد الملك بن مروان.

ينهي الرواية وهي في حالة تواصل ضمني مع القادم الأفدح والأكبر!!

في ذلك اللقاء الأخير وما سبقه من مشاهد وشواهد حوارية نغوص في أعماق الأبطال، ونتابع النزعة البطولية، والشهامة، وحالات التطيّر المحفوفة بالماوراء.

إن باكثير لا يقدم رواية تاريخية فحسب، بل سيكولوجية بامتياز، وهو إلى ذلك يكاشف ذلك الاشتباك غير الحميد بين

العرب والتاريخ، فالمجد موصول بالدماء، والسلطة موصولة بالمُلك . كما أنه يتقرّى عبقرية المكان ونواميسه في عديد الإشارات التي تومئ لأهل العراق بوصفهم «أهل شقاق ونفاق» وأهل الشام بوصفهم «أهل طاعة وولاء»، وبغض النظر عن تقييمنا لما جاء أصلاً على لسان الحجاج بن يوسف الثقفي، إلا أن العراق كان ومازال بؤرة اشتعال تاريخي تستدعي من القارئ لسيكولوجيا الجماهير العربية أن يبحث عن الأسباب العميقة وراء ذلك .

* * *

ذهب بعض الذين قرأوا رواية «الفارس الجميل» لعلي أحمد باكثير إلى أنها إسقاط ونبوءة لمصائر نظام عبد الناصر، لكنني شخصياً لا أرى ما يجمع عبد الناصر بالخليفة عبدالله بن الزبير، ولا أود هنا أن أستطرد في إجراء مقابلات ثنائية بين طبيعة الظروف التي كانت في عهد عبد الله بن الزبير، وكيف أنها اتسمت بعامل جوهري مداه الصراع الداخلي، فيما كان عبد الناصر يواجه صراعاً من نوع آخر. أيضاً كان عبد الله بن الزبير يسوس الدولة بفرمانه الشخصي تماماً كحال الإمبراطوريات والممالك القديمة، فيما كانت دولة عبد الناصر تتعامل مع

مصالح البشر من خلال المؤسسة الحديثة مهما كانت مثالبها .

لا أزعم أن باكثير كان يولي كبير عناية للإسقاط المباشر «من التاريخ إلى الحاضر»، بل كان يرى في عبرة التاريخ ما هو قمين بالتأمل، وكان يرى أن خرائب الماضي مازالت تنوء بكلكلها على الزمن العربي الذي عاشه الروائي والمسرحي والشاعر علي أحمد باكثير.

لكن الأهم من هذا وذاك، والذي قصدت الإشارة إليه تمثيلاً لا حصراً، أن باكثير لم يكن بعيداً عن الحداثة المعرفية والذوقية، بل وظّف العناصر الدرامية السينمائية في هذه الرواية كغيرها من أعماله، وبطريقة تشي بالاستيعاب والذائقة الجمالية الراكزة، وهذا دليل آخر على أن الإحيائيين النهضويين لم يكونوا بعيدين عن حاضرهم ومستقبل الإبداع العربي أيضاً.

نموذج باكثير لا يعني غياب نماذج استعادت التاريخ بطريقة مُتخشّبة، فالمعلوم أن التردي الثقافي التاريخي تعبير عن بُعد مجتمعي لا يُنكر، غير أن التعميم هو الخطر الأكبر، فتباين الآراء حول تلك المرحلة لا تجعلنا بحال من الأحوال نقلل من مكانة أسماء مثل الجواهري أو البردوني اللذين لم يسطعا فقط في بيان التاريخ الجمالي والشعري، ولكنهما واكبا العصر، فقد كان

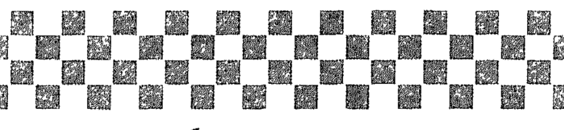
البردوني من أكثر المتصلين معرفياً وذوقياً بكل شاردة وواردة في الشعر العربي المعاصر، وكان مُجدداً بالرغم من اعتماده العمود والقافية، تماماً كما كان أبو نواس أو المتنبي، فلماذا يجوز لأبي نواس ولا يجوز للبردوني أن يطور وفق قالب استوعبه وأدرك أسراره ، وعرف مغاليقه؟

* * *

التطواف مع الباحث الدكتور عبد الحكيم الزبيدي ينساب بنا إلى آفاق متعددة ومتقاربة تضعنا في أساس وتضاعيف ملحمة باكثير الثقافية الأدبية والإبداعية مما نترك مداه لواسع نظر قارئ كتاب «الرافد».

د. عمر عبد العزيز

الفصل الأول



باكـثير شـاعـراً

باكثير أول من كتب الشعر المرسل[1]

ورد في صفحة ثقافة وفكر في عدد الاتحاد الصادر يوم الأربعاء 11 مايو 1983م تحت عنوان: «عرار أول من كتب القصيدة الحديثة» أن الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل هو أول من كتب القصيدة الحديثة وأنه كتب قصيدتيه اللتين كتبهما بالشعر الحديث في عام 1942 أي قبل السياب بخمس سنوات. وأقول

تبياناً للحقيقة أن الشاعر علي أحمد باكثير – رحمه الله – هو المبدع الحقيقي والرائد الأول في هذا المجال. فقد كتب أولى محاولاته عندما ترجم مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير بالشعر المرسل، وذلك عام 1936 أي قبل عشر سنوات من كتابة السياب ونازك الملائكة لقصائدهما الحديثة. ثم كتب مسرحية «إخناتون ونفرتيتي» بالشعر المرسل بعد أن استفاد من تجربته السابقة في «روميو وجولييت» بأن اختار أصلح البحور الشعرية لهذا النمط من الشعر وهو «بحر المتدارك» وذلك عام 1938م ونشرها عام 1940م ثم أعاد طبعها 1967م.

ولعل قراءتنا لمقدمته للطبعة الثانية تجلو الحقيقة أكثر؛ يقول رحمه الله:

«هذه مسرحية «إخناتون ونفرتيتي» أعود إليها بعد 29 عاماً منذ عايشتها وكتبتها عام 1938 فأقدمها اليوم للقراء العرب كما خرجت للناس في طبعتها الأولى سنة 1940م. أقدمها منتشياً مما أجد في سطورها من أنفاس شبابي الأول، ومغتبطاً لما أصابت من حظ عظيم. إذ قدر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي وأسميته أنا قديماً الشعر المرسل المنطلق.

تجربة انطلقت في منيل الروضة على ضفاف النيل بالقاهرة، ثم ظهر صداها أول ما ظهر في العراق لدى الشاعرين المجددين الكبيرين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة بعد انطلاقها بعشرة أعوام. ثم ما لبث أن شاع هذا الشعر الجديد في العالم العربي كله. وإن مما أعتز به من الذكريات أن أديب العربية الكبير الأستاذ إسعاف النشاشيبي، رحمه الله، كان لا يلقاني في القاهرة إلا أبدى لي كبير إعجابه بهذه المسرحية وحدثني أن هذا الضرب الجديد من الشعر قد مس وتراً في قلبه فنظم قصيدة على منواله. وأن الشاعر السياب – رحمه الله – كان يذكر لي هذا السبق في كلمات الإهداء التي كان يخطها على كتبه المهداة لي.

وما أذكر هذا مفاخراً – يعلم الله – ولكن للحقيقة والتاريخ فقد شاع بين النقاد خلط كثير في هذه القضية. ولعل في نشر هذه المسرحية اليوم من جديد ما يصحح كثيراً من الأخطاء فيما يكتب عن الشعر العربي الحديث من دراسات. والله الموفق. 1967/1/9م».

هذا نص مقدمة باكثير للطبعة الثانية من مسرحية «إخناتون ونفرتيتي» أثبته حرفياً لنفس الأسباب التي كتب باكثير هذه المقدمة من أجلها: «الحقيقة والتاريخ». ولعل من المفيد أن

نذكـــر هنـــا أن باكثير تعرض في أخريات حياته لهجمة شرســـة من النقاد بسبب الاتجاه الإسلامي في كتاباته حتى كانت آخر كلماته – رحمـــه الله: «النقـــاد ذبحونـــي» فـــلا عجب أن جهلـــه كثير من الأدبـــاء وعامة الناس. وإن كانت قـــد بدأت تظهر في الســـنوات الأخيرة بعض المقالات عنه. فعســـى أن يجد من الإنصـــاف –بعد وفاتـــه– مـــا لم يجده فـــي حياته الحافلـــة بالعطاء الأصـــيل من غير ترقب لجزاء أو شكور.

رثـــاء الزوجـــة
بين باكثير والحامد[2]

سـعدت بالمقال القيم الذي كتبه الأسـتاذ محمد صالح الحامد بعنوان «بيـن الحامد وباكثير» ونشـره على حلقتين في صـحيفة «الأيـام» الغراء فـي شـهر يوليـو الماضـي[3]. وقـد تعرضـ الأسـتاذ الفاضـل فـي مقاله لبعضـ مظاهر العلاقـة الحميمة التي ربطـت بيـن الشـاعرين الكبيريـن المجدديـن صـالح بن علـي الحامد وعلي أحمد باكثير، واستعرض بعض

أوجه التشابه بينهما، كما أشار إلى القصيدة التي قدم بها باكثير لديوان الحامد (على شاطئ الحياة) الذي طبع بعد وفاته.

وأود هنا استكمالاً لموضوع التشابه بين الشاعرين الكبيرين أن أشير إلى أن كلا الشاعرين باكثير والحامد قد مني بفقد زوجته الشابة التي وافتها المنية وهي في غضارة الشباب ونضارة الصبا.

الحامد ورثاء الزوجة:

تزوج صالح الحامد من فتاة صغيرة أحبها وملكت عليه كل جوانحه، ولكن المنون اختطفتها منه بعد أقل من عام من زواجهما ولم تتجاوز بعد السابعة عشرة من عمرها[4]. وقد رثاها الحامد بعدة قصائد وأهدى لها ديوانه الثاني (ليالي المصيف)[5] دون أن يحددها بالاسم، فقد أهدى ديوانه «إلى تلك الروح الطاهرة الدارجة إلى عالم الخلود، أهدي ديواني هذا». وقد رثاها الحامد في هذا الديوان بثلاث قصائد من غرر شعره.

القصيدة الأولى بعنوان (ريحانتي) وقدم لها بالكلمات التالية: «إلى روح حسنائي المختضرة في ميعة العمر وفجر الشباب قبل أن تتجاوز السابعة عشرة من عمرها، إلى تلك الدرة الثمينة التي انتزعتها الأقدار من يدي فودعت معها أغلى ما لدي من أحلام

الحب وآمال الحياة، إلى ذلك المثال الرائع للجمال والسحر ونضارة الشباب أهدي مرثاتي هذه»[6]. وهي قصيدة رائعة تبلغ أبياتها (49) بيتاً، أفرغ فيها الحامد كل ما تجيش به نفسه من حسرة وحزن وألم، مما يوحي بأنه نظمها عقب الوفاة مباشرة، ونختار منها الأبيات التالية:

حبيبتي سافر السلوان عن خلدي
لما نويتِ إلى دار البلى سفرَكْ

وا رحمتا لكليم القلب مرتبكٍ
يذري الدموع دماءً كلما ذكرَكْ

أضحى يقلب كفيه ويلصقها
بخافقٍ قبر الآمال إذ قبرَكْ

مجانباً كل شغل غير عبرته
وناسياً كل شيء ما عدا ذِكرَكْ

ما همّ يسلوكِ إلا قمت ماثلةً
كأنما حملت كل الرؤى صورَكْ

فيا مجالس أنسي راقبي شجني
فجنبي الكأس عني واقطعي وترَكْ

يا موت أوقعت عندي أي فاجعة

مذ قيل أنشبت في زين الصبا ظفرَكْ

القصيدة الثانية بعنوان (الزهرة الذاوية) قدم لها بالعبارة التالية: «قالها الشاعر عند انقضاء الأسبوع الثاني لوفاة عقيلته التي اختطفتها يد المنون في صبح الشباب»[7]. وتبلغ أبياتها (51) بيتاً وفيها يصف سهده وحزنه بعد وفاة زوجه الحبيبة ويذكر قصة معرفته بها وأيام أنسهما وسعدهما، كما يصف ساعة احتضارها في أبيات مؤثرة، يقول فيها:

لم أنس ساعتك الرهيبة حينما

حلَّ القضاء وحان منك المصرعُ

قالوا بها جنٌّ فقلتُ تخرصوا

إني أخاف من الحقيقة فادعوا

ولقد دعوتكِ فاستجبتِ بدعوةٍ

خرساءَ أرسلها حشاكِ الموجعُ

أودعتِ فيها للحياة وللصبا

والحب أبلغ ما يقول مودّعُ

فاضت لها عيني وخار لشجوها

جلدي وكادت مهجتي تتقطعُ

وكرهتُ دنياي الغرورَ وعيشها

لا كان عيشٌ بالفراق مروَّعُ

ورغبتُ في دار البقاء لعلنا

في الخلد نحظى باللقا ونُمتَّعُ

وفي هذه القصيدة يصرح باسم زوجته، إذ يقول:

أسعودُ إن الخطب خطبك ما أتى

في هوله ماضٍ ولا متوقعُ

أما القصيدة الثالثة فهي بعنوان (المنزل الحزين) قدم لها بالكلمات التالية: «زار الشاعر منزل حبيبته ومربع أسماره وأنسه، فهاج شجنه وغلبت عليه مظاهر الجزع والحزن، وقال هذه القصيدة»[8]. وتتكون من ثلاث مقطوعات كل مقطوعة تتكون من (13) بيتاً وكرر في نهاية كل مقطوعة البيتين اللذين بدأ بهما القصيدة:

لا تُرعْ من جزعي يا ربـ

ـع أسماري وأُنسي

غلبت ذكرى ليا

ليكَ على عقلي وحسّي

كم لحبي وغرامي

فيك عهدُ غير منسي

بحبيبٍ هو آما

لي وأمنيّة نفسي

كان بالأنس به عنـ

ـدي غنيٌ عن كل أنسي

وبه كنتُ سعيداً

ناعماً أضحى وأمسي

لي فيه قدسُ صوفـ

ـيٍّ وتأليهاتُ قسّ

فهو ريحاني وقيثا

ري ومصباحي وكأسي

وهو مهما أظلمت حو

لي دجى الأحداث شمسي

وفيها يوري باسم محبوبته:

لـم أزل بعـد سـعودي
شـاكياً طالـعَ نحسـي

هـذا عـن ديوانه الثاني (ليالي المصـيف)، علـى أن في ديوانه الأول (نسـمات الربيع)[9] قصـيدة بعنوان (دمعـة على حبيب)[10] قدم لها بالعبارة التالية: «قالها على لسـان محب مات حبيبه وهي من قديم قصائده». والقصيدة تبلغ أبياتها (40) بيتاً.

ورغم أنّا لا نجد فيها حرارة الحزن والحسـرة التي نحس بها في القصـائد الثلاث السـابقة، مما يوحي بأنه ربما قالها فعلاً على لسـان غيـره، إلا أن فيها من التشـابه في الصـفات بيـن الحبيبين المرثيين ما يجعلنا نتسـاءل: فيمن قيلت هذه القصـيدة؟. فالحبيبة المرثية في هذه القصيدة - أيضاً - عاجلها الموت وهي في ريعان الصبا، كما يدل على ذلك قوله:

فيـا لهفـي علـى قمـرٍ منيـرٍ
بـدا حينـاً فعاجلـه الغـروبُ

وقوله:

برغـم الحسـن أودت فـي صـباها
وصـوّح غصـنُها الغضُّ الرطيـبُ

ربما يكون ذلك مصادفة، فما أكثر من اختطفتهن يد المنون وهن في ريعان الصبا، ولكن أمن المصادفة أن يكون اسمها -أيضاً- سعود أو سعاد؟:

تنغصّ يا سعادُ عليك عيشي
وأصبح كله كدرٌ وحوبُ

ولعل أقارب الشاعر ومن كانوا على صلة به -لا سيما ابناه الأستاذان علي ومحمد- يدلون بدلوهم لجلاء غموض هذه القصيدة إن كان عند أحدهم علم بذلك. أما ديوان الحامد الثالث الذي طبع بعد وفاته وعنوانه (على شاطئ الحياة)[11] فقد خلا من الإشارة إلى ذكر تلك الحبيبة.

باكثير ورثاء الزوجة:

ونأتي الآن إلى الشاعر علي أحمد باكثير الذي تزوج فتاة صغيرة في السن أحبها حباً ملك عليه كل جوارحه، ولكنه مُني -هو الآخر- بوفاة هذه الزوجة الحبيبة وهي في ريعان الصبا، بعد مدة قصيرة من زواجهما. وقد أهدى لها باكثير أول عمل أدبي له وهو مسرحيته الشعرية (همام أو في بلاد الأحقاف)[12]

وكتب في الإهداء: «إلى مصدر الوحي الأول إلى ملاكي الجميل الذي سبقني إلى عالم الخلود، وكلما ذكرته أوحى إليَّ، وإلى الشعب الحضرمي الذي أحبه وأعيش من أجله، أهدي هذه الأقصوصة، كذكرى خالدة للأول، وذكرى نافعة للثاني».

في هذه المسرحية يصور باكثير طرفاً من هذه العلاقة الطاهرة التي ربطته بمن يحب. وفي آخر المسرحية أورد باكثير قصيدة على لسان (همام) الذي لم يكن سوى باكثير نفسه يرثي فيها حبيبته (حُسن) حين بلغه نبأ وفاتها وهو في الديار المقدسة، بلغت أبياتها (25) بيتاً يقول في مطلعها[13]:

حبيبي ما لي في رثائك مقولٌ
كأن فمي شُكّت برمحٍ لهاتُه

رثاؤك في قلبي يهد أضالعي
وتدفع في أحنائها ضرباتُه

ولا يستطيع الشعر وصفاً لهوله
وتقصر عن تصويره خطواتُه

على أنه الشعر الذي الشعر دونه
سرت في الورى مسرى الضحى بيناتُه

وإن قريضاً أنت مصدر وحيه

لتسجد عُزاه له ومناتُه

وفيها يقول واصفاً قصر مدة زواجهما:

أتمضي وما جفت رياحينُ عرسنا

وما برحت بسامةٌ زهراتُه؟

أتمضي ولما يشفِ قلبي أوامَه

وما شققت أكمامها صبواتُه؟

سلامٌ على قبر الحبيب ورحمةٌ

وغيث رضىً ما تنتهي قطراتُه

لإن كان أنسي في الحياة لقاؤه

فأنسي وهمي بعده ذكرياتُه

كذلك أشار باكثير إلى محبوبته في قصيدته المطولة (نظام البردة) التي نظمها في الحجاز ونشرها في مصر عام 1352هـ، وفيها يقول مشيراً إلى مصيبته في وفاة زوجته[14]:

والحب يقصر من خطوي وهل عرفت

(معبودة الحب) مثلي عابداً صنمي!

أوفى وأقوم في هجرٍ وفي صلةٍ

منـي بحفظِ عهـود الحبّ والذمـمِ؟

بليتُ فيه بخطبٍ لا عزاءَ له

إلا اللقاءُ بدار الخلدِ والسلمِ

ولن يزال وطيس الحبّ في كبدي

يرمي بذي شررٍ كالقصر مضطرمِ

وما الحياة بلا حبّ سوى جففٍ

عن فطرة الله أو ضربٍ من العدمِ

كما نشر قصيدة عام 1934 في مجلة (أبولو) بعنوان «أمس واليوم» تتكون من مقطعين الأول بعنوان «أمس» يتكون من اثني عشر بيتاً كل بيتين على قافية مختلفة، يقول في مطلعها:

يا حبيبي برد العقد ولم يبرد على الرشف صداي

وانقضى أو أوشك الليل ولما أقضِ من فيك مناي

والمقطع الثاني بعنوان «واليوم» يتكون من أربعة أبيات هي:

وانطوى العهد وأفردتُ لأشقى عائشاً في نصف روحِ

ليته نصف سليم غير ممني بأشتاتِ الجروحِ

***

فلأمتْ بعدك كي ألقاك أو فلأحيا بالذكرى لحينْ

وعزائي في يقيني أنني ألقاك في دار اليقينْ

وواضح من هذه القصيدة أن باكثير ظل يذكر زوجته حتى بعد وصوله إلى مصر، واستقراره بها، بل إنه يتمنى الموت حتى يلحق بها.

وهناك قصيدة أخرى لباكثير بعنوان «من وحي الماضي» وجدت بين أشعاره المخطوطة[15] لا أعلم إن كان باكثير قد نشرها في حياته أم لا، كما أن تاريخ كتابتها غير مدون عليها. في هذه القصيدة الجميلة يتخيل باكثير أنه رحل إلى العالم الآخر مع محبوبته وفتحت لهما أبواب الجنان[16]:

وأدخلنا الجنان فلم يفتنا

بها أنسٌ ولم يقصرْ رجاءُ

فأنهارٌ من العسل المصفى

وأنهارٌ يسيل بها الطلاءُ

تحيينا الملائكُ حين نغدو

وترعانا إذا كان المساءُ

نطوّف ما نطوّف في رباها

فلا تعبٌ هناك ولا عياءُ

ونقتعد الأرائك من حريرٍ

يطرّبنا من الحور الغناءُ

وأنت هناك مغتبطٌ بقربي

قرير العين يعمرك الصفاءُ

ولكنه وهو في غمرة سعادته مع من يحب في ظلال جنات النعيم، يتذكر حال الأمة العربية والإسلامية وما هي عليه من ضيعة وذل، فيقرر العودة إلى الدنيا ليقوم بواجبه نحو أمته:

ولكنْ في جوانحيَ اضطرابٌ

أكتّمه وفي جفني بكاءُ

ذكرت (العربَ) أبناءَ الدراري

تذلُ ومن خلائقها الإباءُ

وسوّاسي الممالك من قديمٍ

تُساسُ كأنها نعمٌ وشاءُ

فعذبني ضميري: كيف أحيا

سعيداً حين يلوها الشقاءُ؟

وكيف أغيبُ لم يعظمْ بجهدي

لها شأنٌ، ولم يشمخْ بناءُ؟

ونالنيَ القضاءُ.. فعدتُ وحدي

لأرضي حين ضمتك السماءُ

وفي رأيي أن باكثير في هذه القصيدة الرائعة يعتذر لمحبوبته أنه لم يمت حزناً عليها –وكان حقّه أن يفعل ذلك – لأن على عاتقه مهمةً يجب أن يؤديها نحو أمته ليساهم بدوره في إعلاء شأنها ورفع بنياها عالياً بين الأمم، ولولا هذه المهمة لكان الآن إلى جوارها في عليين. وهكذا فهو لا يعيش بعدها حباً في الحياة ولا استمتاعاً بها، بل ليأخذ نصيبه من شقاء أمته، فلا يعيش منعماً في الجنان بينما أمته تشقى، وإنما عليه أن يساهم بنصيبه في رفعة شأنها، وإعادة سابق مجدها، ولعمري هذا قمة الوفاء.

ولقد ظلت ذكرى هذه المحبوبة تلقي بظلالها على كثير من أعمال باكثير الأدبية بعد ذلك، كما في مسرحيته الشعرية (إخناتون ونفرتيتي) التي تعد رائدة شعر التفعيلة في الأدب العربي، وكما في روايته الرائعة (سلامة القس). وحيث أن موضوع هذا البحث هو شعر الرثاء، فسوف نكتفي هنا ببضعة أبيات شعرية من حديث إخناتون عن زوجته الجبيبة (تادو) التي اختطفها الموت وهي في ريعان الصبا[17]:

لا توجد في الأرض جوهرة مثل تادو

وأحسبها غير موجودة في السماء

طالما كانت تستيقظ في الأسحار فتكتم أنفاسها

وتقبل ما بين عينيّ في رفقٍ حتى لا توقظني

وأسارقها الطرفَ حيناً فحيناً فألمح في

شفتيها ارتعاش الصبي قد اختلس الحلوى

من مخدع جدته الشمطاء وفي عينيها

اغتباط الطفل تملأ من ثدي أمه!

ثم يغزو التثاؤب فاها الجميل،

ويلوذ بأهدابها النعاسُ فتميل إلى

جنبي وتعود إلى نومها في طمأنينة وغرارة

وبعد فإن الحديث عن رثاء الشاعرين المجددين علي أحمد باكثير وصالح الحامد لزوجتيهما حديث يطول. وحسبنا أننا ألمحنا إلى ذلك في إشارة سريعة علّها تشحذ همم الدارسين والباحثين إلى أن يوفوا هذا الموضوع حقه من الاستفاضة والإلمام به من جميع أطرافه.

هل كان باكثير مجلّياً أم مسلّياً؟[18]

اطلعت على مقال الدكتور غازي مختار طليمات المنشور بتاريخ 2002/8/29م في صحيفة البيان تحت عنوان: «أنشودة المطر رائدة شعر التفعيلة»، وهو مقال قيم حلل فيه الدكتور طليمات رائعة بدر شاكر السياب (أنشودة المطر) تحليلاً جميلاً رائعاً مبيناً مواطن الجمال والتحليق فيها بأسلوبه الجميل الممتع الذي عودناه.

إلا أن لي تعقيباً على اعتبار الدكتور طليمات للشاعر المبدع بدر شاكر السياب رائداً لشعر التفعيلة في الأدب العربي أو (مجلّياً) كما اختار الدكتور طليمات أن يدعوه، بينما عدّ الأديب الشاعر الروائي المسرحي الكبير علي أحمد باكثير (مسلّياً) أو الثالث في الترتيب بعد السياب ونازك. وعبارة الدكتور طليمات هي:

«أما في مضمار الاستباق في إبداع ما سمي (شعر التفعيلة) فقد تنازع شرف السبق فيه أربعة من مهار الشعراء المهرة، ظهرت محاولاتهم قبل أن ينصرم النصف الأول من القرن العشرين. وبعد الاحتكام إلى الحكام أمكن ترتيبهم على نحو منصف، يراعي المبنى والمعنى والزمن، فكان بدر شاكر السياب المجلّي، ونازك الملائكة المصلّية، وعلي أحمد باكثير المسلّي، ولويس عوض التالي».

ثم يفصل الدكتور طليمات ما أجمله هنا بعبارة «المبنى والمعنى والزمن» فبرر اعتبار لويس عوض في ذيل القائمة لأنه استخدم العامية، ثم ذكر «أن ترجمة باكثير لمسرحيات شكسبير جعلت مضمون المحاولة أجنبياً ولفظها عربياً» ولهذا –في رأي الدكتور طليمات– أتى باكثير في المرتبة الثالثة، أما تقديم السياب

على نازك فسببه السبق الزمني، يقول الدكتور طليمات:

«وإذا جاز لنا أن نحتكم إلى الزمن وحده رجحنا السياب على أقرانه كلهم لا على نازك وحدها، لأنه ضمّن مجموعته الأولى (أزهار ذابلة) قصيدة عنوانها (هل كان حباً؟) وذيّلها بتاريخ النظم وهو 1946/11/29، وهذه الأرقام تعني أنه سبق لويس وباكثير والملائكة جميعاً بعام».

وبداية أعجب من قول الدكتور طليمات «وبعد الاحتكام إلى الحكام أمكن ترتيبهم على نحو منصف» ولا أدري من هم هؤلاء «الحكام» لأن هذه القضية -قضية ريادة الشعر الحر- مما طال فيها الأخذ والرد ولم يجمع النقاد ودارسو الأدب العربي على رأي حاسم فيها. وسأحاول هنا أن أبين بعض الحقائق التي أحسبها غابت عن الدكتور طليمات -كما تبين لي من مقاله- وسأترك له الحكم بعدها وهو الناقد الذي عرفناه حصيفاً منصفاً.

ذكر الدكتور طليمات أن أول قصيدة للسياب بشعر التفعيلة كتبها عام 1946م، ثم يضيف أن السياب بذلك يسبق باكثير والآخرين بعام. وتصحيحاً لهذه المعلومة أقول إن باكثير كتب أول محاولة له في شعر التفعيلة في ترجمته لمسرحية (روميو وجولييت) لشكبير وذلك عام 1936 حينما كان ما يزال طالباً

بقســم اللغة الإنجليزية بجامعة فـؤاد الأول (جامعة القاهرة حالياً) ولكنه لم ينشرها إلا بعد عشر سنوات من كتابتها. وقد أقر الشاعر السـياب لباكثير بهذا السـبق في مقال له نشره في مجلة (الآداب) في يونيو 1954 يقول فيه السياب:

«وإذا تحرينـا الواقع وجدنا أن الأسـتاذ علي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشـعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير روميو وجولييت التي صـدرت في كانون الثاني عام 1947 بعد أن ظلت تنتظر النشر عشر سنوات كما يقول المترجم».

أمـا كون الدكتـور طليمات يستبعد ريادة باكثيـر لأنه ترجم مسـرحية شكسـبير ولم يبدع عملاً أدبياً خاصـاً به، فهذا عجيب -فـي رأيـي- لأن شـعر التفعيلة هو تغيير في «شـكل» القصـيدة العربيـة، وبالتالي فالعبرة بالشـكل الذي يكتب به الشـاعر وليس بالمحتوى وهل هو ترجمة أم عمل إبداعي خاص. ولكن حتى لو سـلّمنا جـدلاً بهـذه المقولـة ولم نعـد ترجمة مسـرحية (روميو وجولييـت) بالشـعر الحر ريادة، فـإن باكثير أيضـاً يظل محتفظاً بالريـادة لأنه أبدع بعد عامين من ترجمته – أي في عام 1938م – مسـرحيته الشعرية (إخناتون ونفرتيتي) وهي عمل إبداعي خالص للشـاعر وقـد نظمهـا بالشـعر الحـر. وباكثيـر نفسـه يعـد هذه

المسرحية (التجربة الأم) لشعر التفعيلة، وذلك في مقدمته للطبعة الثانية للمسرحية يقول باكثير:

«هذه مسرحية «إخناتون ونفرتيتي» أعود إليها بعد 29 عاماً منذ عايشتها وكتبتها عام 1938 فأقدمها للقراء العرب كما خرجت للناس في طبعتها الأولى سنة 1940م أقدمها منتشياً مما أجد في سطورها من أنفاس شبابي الأول، ومغتبطاً لما أصابت من حظ عظيم إذ صارت نقطة انقلاب في تاريخ الشعر العربي الحديث كله، فقد قدر لها أن تكون التجربة الأم فيما شاع تسميته اليوم بالشعر الحر أو الشعر التفعيلي وأسميته أنا قديماً الشعر المرسل المنطلق، تجربة انطلقت في منيل الروضة على ضفاف النيل بالقاهرة، وظهر صداها أول ما ظهر في العراق لدى الشاعرين المجددين الكبيرين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة بعد انطلاقها بعشرة أعوام ثم ما لبث أن شاع هذا الشعر الجديد في العالم العربي كله».

وأخيراً أود أن أحيل الدكتور طليمات إلى بعض الدراسات التي أقرت لباكثير بريادة شعر التفعيلة ومنها على سبيل المثال لا الحصر: مقال الأستاذ عبد الله الطنطاوي المنشور في مجلة (الآداب) بعنوان (مع رواد الشعر الحر) في سبتمبر 1969م،

ومقال الدكتور عز الدين إسماعيل بعنوان (مسرح باكثير الشعري) المنشور في (مجلة المسرح) في إبريل 1970م، وكتاب الأستاذ رفعت سلاّم (المسرح الشعري العربي) الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1986م، وكتاب الدكتور نذير العظمة (مدخل إلى الشعر العربي الحديث - دراسة نقدية) الصادر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة عام 1988م، وكتاب الدكتور عبد العزيز المقالح (باكثير رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر) الصادر عن دار الكلمة بصنعاء (دون تاريخ).

تحية من باكثير لنجيب محفوظ[19]

جمعت بين الأديبين العربيين الكبيرين علي أحمد باكثير (1910-1969) ونجيب محفوظ (1911-2006) - رحمهما الله- رابطة من الصداقة والزمالة بالإضافة إلى رابطة القلم والأدب. وقد كانت بدايتهما الأدبية في وقت متقارب، وكان أول ارتباط بين اسميهما حين فازا بأول جائزة أدبية مناصفة بينهما وهي جائزة السيدة قوت القلوب

الدمرداشية عام 1944، باكثير عن روايته الأولى (سلامة القس) ونجيب محفوظ عن روايته الثانية (رادوبيس). ثم فازا مرة أخرى في العام التالي (1945) بجائزة وزارة المعارف باكثير عن روايته (وا إسلاماه) ونجيب محفوظ عن روايته (كفاح طيبة). وقد كانت بدايتهما أيضاً متشابهة من حيث الاهتمام الأدبي فقد اتجها إلى التاريخ مصدراً لرواياتهما، إذ اتجه باكثير إلى التاريخ الإسلامي وأما نجيب محفوظ فاتجه إلى التاريخ الفرعوني. ثم غيرا اتجاهيهما فانصرف نجيب محفوظ إلى الروايات المعاصرة وترك باكثير الرواية واتجه إلى المسرح. وقد توطدت بينهما أواصر الصداقة حين أصبحا عضوين بارزين في لجنة النشر للجامعيين التي أنشأها الأديب عبد الحميد جودة السحار –رحمه الله. ثم كونوا ندوة (كازينو أوبرا) وانضم إليهم مجموعة من الأدباء الشبان –آنذاك– منهم: عادل كامل، يوسف جوهر، محمد عفيفي، والممثل أحمد مظهر وهو الذي أطلق عليهم الاسم الذي عرفوا به فيما بعد وهو (الحرافيش) وتعني (الصعاليك). وذكرت الباحثة مديحة عواد سلامة في أطروحة الماجستير التي أعدتها عن (مسرح باكثير) أن نجيب محفوظ أخبرها «أنهم كانوا يجتمعون في كازينو الأوبرا يوم الجمعة من كل أسبوع واستمر ذلك حوالي عشرين عاماً لم تكن تمر جمعة

لا يرى فيها باكثير، وكان باكثير –في ذلك الوقت–أوفرهم إنتاجاً»[20]. وقد عمل باكثير مع نجيب محفوظ في مصلحة الفنون بوزارة الثقافة والإرشاد وقت إنشائها عام 1955م وكانا يتشاركان نفس المكتب، فكان باكثير يشرف على المسرح ونجيب محفوظ يشرف على السينما ورئيسهما الأديب يحيى حقي.

وباكثير يكبر نجيب محفوظ بعام واحد، ولكن الله شاء أن يعيش نجيب محفوظ بعد باكثير سبعةً وثلاثين عاماً نال فيها من التكريم ما يستحقه فكان أول أديب عربي يحصل على جائزة نوبل في الآداب. وقد ظل نجيب محفوظ يذكر باكثير ويثني عليه كلما سنحت الفرصة وجاءت المناسبة. ومن أقوال نجيب محفوظ عن باكثير قوله في حديث مع الناقد فؤاد دوارة في كتاب (عشرة أدباء يتحدثون): «عندما أعود بذاكرتي إلى هذه السنوات (الأربعينيات) أجد أن علي أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار لم يداخلهما شك في قيمة إنتاجهما ووجوب الاستمرار فيه، فقد كانا ممتلئين بالتفاؤل أما الآخرون وأنا فكنا نعاني أزمة نفسية غريبة جداً طابعها التشاؤم الشديد»[21].

وكان آخر ما نشر لنجيب محفوظ عن باكثير حديثه لصحيفة

(الأهـرام) قبـل عام تقريبـاً (2005/9/23م) حين قـال في معرض حديثه عن سـعادته بتأسـيس جمعية أصـدقاء باكثير: «لقد عرفت علي أحمد باكثير منذ سـنوات الشـباب حين كنا نخطو خطواتنا الأولـى في الكتابة الأدبية، ثم توطدت العلاقه بيننا بعد ذلك على مـدى السـنوات بعـد أن صـارت أسـماونا معروفه فـي المجال الأدبـي، وتزاملنا في مصـلحة الفنـون حيث كنت أعمـل بها أنا أيضـاً. لقد كان علي أحمد باكثير علـى ثقافة عالية وقد كنت من أشـد المعجبيـن بـأدب علـي أحمـد باكثير برغـم أنـه كان كاتباً مسـرحياً تخصـص في المسـرحيات التاريخية وأنـا روائي ملت كثيـراً إلى المعاصـرة والواقعية، على أن باكثير لـم يقتصـر إنتاجه الأدبي على المسرح وحده، وإنما كان شاعراً من الدرجة الأولى اعترف له بها العقاد والمازني وغيرهما »[22].

وبالمقابـل كان باكثيـر يكن الود والتقديـر لنجيب محفوظ، وقـد كتب قصـيدة وجهها لنجيـب محفوظ بعنـوان: إلى نجيب محفوظ –تحية شـعرية وتحية منظومة. وقد حصـلت على نسخة منهـا من الصـديق الدكتو محمد أبوبكر حميـد –الباحث المهتم بتراث باكثير، وذلك عندما التقيت به في ملتقى باكثير الذي نظمه اتحـاد كتـاب وأدباء الإمـارات بالشـارقة يومـي 9–10 من مايو

2006. والقصيدة مكتوبة بخط باكثير ولم يسبق أن نشرت -حسب علمي- ولا أعلم شيئاً عن مناسبتها ولا سنة نظمها. ولعل في إعادة نشرها اليوم ما يحفز النقاد المهتمين بتراث الأديبين الكبيرين على تحليلها وتسليط الضوء على أهميتها الأدبية والتاريخية.

رحم الله الأديبين الكبيرين علي أحمد باكثير ونجيب محفوظ.

إلى نجيب محفوظ

(تحية شعرية وتحية منظومة)

التحية الشعرية

أتينا نُكرِم الفنّا

فنَكْرُمُ نحنُ بالفنّ

وجئنا نشرب الدنّا

فنفنى نحنُ في الدنّ

وذاك الفنُّ لا يفنى

وذاك الدنُّ لا ينفدْ

إذا صبٌّ به جُنّا
أصاب الحانَ والمعبدْ
فلا تعجبْ إذا صلّى
ولا تعجبْ إذا عربدْ
كلا هذين تسبيحٌ
لذي الوجه الذي يُعبدْ
وأين تُرى هو الساقي؟
لماذا لا يلوحُ لنا؟
أذاك سلوكه الراقي
لنصنع ما يروق لنا؟
يطوف بنا كطيف الحُلْـ
ـمِ أو كالنّسَمِ الحاني
ولا تنقطع الضجّـ
ـةُ في المعبد والحانِ
تناديه: نجيبُ نجيبْ!
فلا يصغي وليس يجيبْ
وأنت أخٌ له وحبيبْ
كأنك أنت عنه غريبْ

كذلـك يـزغُ الحـقُّ
ويبلـغُ أوجَـه الصـدقُ

وهـل يملـك محـو الـذا
ت إلا مـن لـه الخَلْـقُ؟

ولـو لاح لنـا يومـاً
تُـرى كنّـا عرفنـاه؟

فتىً قـد نـذر الصـوما
عـن البـوح فعشـناه!!

وسـوف نعيشـه مـن بعـ
دُ أجيـالاً فأجيـالا

ولـم نبصـر لـه وجهـاً
ولـم نسـمع لـه قـالا!

التحية المنظومة

صديقي يا صديقَ الرُّ
وحِ والغايةِ والعُمْرِ
ومن حسبي صداقتُه
أتيهُ بها على الدهرِ
دعوتُ الله أن تبقى
هدىً في أمة العَرَبِ
فأنت الحُجة الكبرى
لها في الفنّ والأدبِ
فليتك يا نجيبُ تعيـ
شُ ما سيعيشه أدبُكْ!
إذن لخلدتَ في الدنيا
كما خَلدتْ بها كُتبُك!

قراءة في قصائد باكثير العدنية[23]

ما فتـئ المحقق الباحث الأديب الدكتور محمد أبو بكر حميد الأمين على تراث باكثير، ما فتئ يفاجئنا بين الفينـة والأخرى بـدرة يخرجها من مخبـوء كنـوز باكثيـر التي آلـت إليه والتـي ما بـرح يخرجها للنـور تباعاً منذ ما ينيف على عشـرين عاماً. فقد نشـر عام 1987م ديوان باكثير الأول الذي نظمه في صـباه ومطلع شـبابه قبل مغادرته حضرموت عام 1932م،

وقد حققه الدكتور حميد ونشره واختار له نفس العنوان الذي وضعه له باكثير وهو: «أزهار الرُّبى في أشعار الصبا».

كذلك نشر الدكتور حميد العديد من المسرحيات التي كان باكثير قد تركها مخطوطة ولم تنشر في حياته، وجمع الأحاديث التي أدلى بها باكثير للصحافة والإذاعة والتلفزيون في كتاب وأصدر كتاباً بعنوان «باكثير في مرآة عصره» جمع فيه عدداً صالحاً من أقوال معاصريه عنه وما رُثي به من قصائد. هذا بالإضافة إلى العديد من المقالات التي كتبها الدكتور حميد عن باكثير ونشرها في مختلف الصحف والمجلات والدوريات العربية، وما ألقاه من محاضرات وما شارك به من أوراق عمل حول أدب باكثير في المؤتمرات والملتقيات والندوات الأدبية.

ومع مطلع هذا العام (2008م) أخرج لنا الدكتور حميد مجموعة القصائد التي نظمها باكثير أثناء إقامته في مدينة عدن في ضيافة صديقه الأديب محمد علي لقمان. وقد اختار لها الدكتور حميد عنوان: «سحر عدن وفخر اليمن»، وقدم لها بمقدمة ضافية سلط فيها الضوء على مرحلة مهمة من حياة باكثير لا يزال يكتنفها الغموض. وقد أفاض الدكتور حميد في وصف الصداقة المتينة التي ربطت بين الأديبين الكبيرين باكثير ولقمان، وكيف

وجد باكثير العزاء والمواساة من صديقه لقمان إثر صدمته العاطفية في وفاة زوجه الشابة، مما حدا بباكثير إلى أن يهدي ديوانه مناصفة إلى روح زوجه الراحلة وإلى صديقه لقمان.

ورغم أن المقدمة قد شغلت حوالي ربع حجم الكتاب إلا أنها كانت ضرورية حيث وضحت منهج الباحث في التحقيق، وسلطت الضوء -كما أسلفنا- على ملابسات تلك المرحلة مما يعين قارئ الديوان على فهم الإشارات التي وردت في تلك القصائد والظروف التي كتبت فيها. ولم يكتفِ الدكتور حميد بالمقدمة بل أكمل جهده في هوامش الديوان حيث شرح مناسبة كل قصيدة وتاريخ ومكان نشرها إن كانت قد نشرت في حياة باكثير، وعرَّف تعريفاً وافياً بالأعلام الذين وردت الإشارة إليهم وشرح الغامض من مفرداتها، وهي كثيرة، إذ إن باكثير كان حديث عهد بمرحلة حضرموت التي تميز شعره فيها بالجزالة اللفظية وتأثر أعلام الشعر العربي منذ إمرئ القيس إلى المتنبي.

جولة في الديوان:

صدر الديوان عن مكتبة كنوز المعرفة بالمملكة العربية السعودية، ويقع في 175 صفحة من القطع المتوسط، شغلت

القصائد العدنية منه حوالي مائة وعشر صفحات. يحوي الديوان ست عشرة قصيدة طويلة وسبعاً وعشرين مقطوعة (بيتين إلى عشرة أبيات)، وقد أضاف المحقق إليها بضع قصائد من شعر المرحلة المصرية ذات صلة باليمن.

تكمن أهمية هذا الديوان -في رأيي- في كونه يلقي الضوء على مرحلة مهمة ومجهولة من حياة باكثير ما زال يكتنفها الكثير من الغموض. فمن ذلك مثلاً أنه ليست هناك إشارة في الديوان إلى أن باكثير قد زار الحبشة أو جيبوتي، وإنما أشار المحقق إلى أنه زار الصومال برفقة صديقه لقمان ثم عاد إلى عدن ومنها رحل إلى الحجاز. وقد ذكرت بعض المصادر التي تناولت حياة باكثير أنه رحل من عدن إلى الصومال والحبشة وجيبوتي وألقى في الحبشة وجيبوتي قصيدتيه اللتين يمتدح فيهما الاتفاق والصلح بين العرب المغتربين هناك، ثم عاد إلى عدن ومنها قدم إلى الحجاز[24]. أما في الديوان فقد ورد أن باكثير نظم القصيدتين في شهر أغسطس عام 1932م وهو في عدن، الأولى يمتدح فيها اتفاق العرب المهاجرين في الحبشة ومطلعها[25]:

على إخواننا المتدبرينا
أديس أبابا سلامُ المخلصينا

والثانية قدم لها بقوله: «نظمها بمناسبة وقوع الصلح بين الحزبين المتخاصمين من إخواننا العرب بجيبوتي على يد أخينا العالم العامل الشيخ محمد بن سالم البيحاني»[26]. أما قصائد باكثير التي نظمها في الصومال فتاريخها يقع بين 2 فبراير إلى 2 مارس عام 1933م[27]، ثم نجد له قصيدة في تاريخ 15 مارس نظمها في عدن، ثم غادر عدن متوجهاً إلى جدة بحراً في 28 مارس 1933م. وعليه فإن زيارته للحبشة وجيبوتي ستكون قريبة من سفره إلى الصومال فلعله نظم القصيدتين في عدن ثم زار الحبشة وجيبوتي بعد ذلك. وزيارة باكثير للحبشة ثابتة لأنه ذكرها في أحاديثه الصحفية والتلفزيونية والإذاعية التي أجريت معه[28]، ولكنه لم يشر إلى جيبوتي.

كذلك يعد هذا الديوان مهماً للباحثين الراغبين في دراسة التطور الفني في شعر باكثير. فالديوان في مجمله يعد امتداداً لمرحلة حضرموت من الناحية الفنية، فنرى في قصائده النفس الطويل كما في قصائد رثاء حافظ (59 بيتاً) ورثاء شوقي (102 بيت)، وفي تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة كما في قصيدة (يا من لليل الغُرب طال)، وكثرة شعر الإخوانيات مثل قصائده في لقمان ومحيرز، وقصائد المناسبات في تكريم المحتفى بهم

في نادي الإصلاح وغير ذلك. كما نجد المعجم القديم بألفاظه الجزلة ومفرداته الغريبة وهي كثيرة، ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر (مِزحل) في قوله:

ألا ليت شعري هل عن الهم مِزحلُ
وهل عن تباريح الهوى متحوَّلُ

و(جلفزيز) في قوله:

إن العدو جلفزيزْ
فلا تغرنك الوعودْ

و(الغريف) في قوله:

أواه يا أُسد الغريفْ
لا تتركوا البيت يُضامْ

وكذلك لفظة (الدد) في قوله:

أجهلاً وتدجيلاً وظلماً ورشوةً
ولهواً بدين الله لهوَك بالدَّدِ؟

وهذه اللفظة التي تعني اللهو واللعب، وردت في حديث عن النبي (صلى الله عليه وسلم) هي قوله: «لستُ من ددٍ ولا ددٌ مني»[29]، مما ينم عن ثقافة باكثير الدينية أيضاً.

على أن إرهاصات التجديد في الشكل قد بدأت تلوح في قصيدة «رسم لقمان» التي نوَّع باكثير في قوافيها وأوزانها، وكتبها بنسق خاص نشره المحقق بخط باكثير في نهاية الديوان، ومطلعها[30]:

أيها الرسمُ تكلَّمْ
ما الذي يمنعك التكلُّما؟

ولماذا تتبسَّمْ
ويكَ من علَّمك التبسُّما؟

قل لي أما تتعبُ
من ألوفِ البسماتِ

تُجدُّ أم تلعبُ
إذ تجيلُ النظراتِ

رثاء الزوجة:

حفل الديوان بقصائد متعددة تعكس صدمة باكثير العاطفية في وفاة زوجه الحبيبة في حضرموت، هذه الصدمة التي كانت السبب في مغادرته حضرموت ورحلته إلى عدن ومنها إلى الحجاز حتى استقر به المقام في مصر. وقد تنوعت تلك القصائد بين أبيات

خالصة في موضوع رثاء زوجه وهي أربع مقطوعات جمعها المحقق تحت عنوان: «بكائيات الحب»[31]، نقتطف منها قوله:

يذكرنيكِ البدرُ في غسق الدجى
وشمسُ الضحى تشجي فؤادي بالذِّكَرْ

أصبِّرُ عنكِ النفسَ والنفسُ ما لها
وإن أعطيت مُلك الدُّنى عنكِ مصطبرْ

ولم يُسلِني إلا شعوري بأنني
سألقاكِ عند الله في خير مستقرْ

وهناك أبيات أخرى تشير إلى تلك المأساة يبثها باكثير في ثنايا قصائده الأخرى، على نحو ما فعل في قصيدته في رثاء شوقي، حيث يطلب من بناتِ النيل أن يسعفنه في النواح على شوقي، ثم يجرُّه ذكر بنات النيل إلى ذكر بنت حضرموت التي اختطفتها يد الردى فيقول[32]:

يا بناتِ النيلِ أسعفن أخا
غربةٍ لوَّحه طول السَّفرْ

حضرموتٌ داره حيث التقت
باسقاتُ النخل فيها والسِّدرْ

حيـث أنفـاس الصَّـبا بـاردةٌ

والهواء الطلقُ والماء الخصِرْ

خطـف الدهـر بها مـن يـده

زهرةً منكن في العمرِ النضـرْ

ماثلتكـن جمـالاً وحُلـى

وتسـامت بحيـاءٍ وخفـرْ

فانبرى ينشد في (مصر) العزا

فـإذا (مصـرُ) عليـه تسـتعرْ

سُـلبت (حافظها) فـي غِـرّةٍ

ثم (شـوقيها) بلمحٍ من بصرْ

كـم تمنيـتُ بـأن ألقاهمـا

فـأرى الوالـد والعـم الأبرْ

وكما في قصيدته (يا من لليل العُرب طال) التي نظمها في الحرب التي نشـبت بين الملك عبد العزيز وبعض خصـومه، وعرَّج فيها على حال الأمة العربية والإسلامية، ولكنه بدأها بهمه الخاص فقال[33]:

خفـق الفـؤادُ بمـا تذكّـرْ

فالنـومُ عـن جفنـي مُنفّـرْ

يـا ليـلُ رفقـاً بالغريـ
بِ نبـا بـه وطـنٌ ومعشـرْ

خطـف الزمـانُ حبيبَـه
وأذاقـه الملـحَ المُصـبّرْ

فمضـى يجـوبُ الأرضَ جو
بـاً علّـه يسـلو فيؤجـرْ

شوقي وحافظ:

ومن خلال تصفح قصائد الديوان يظهر لنا مقدار إجلال باكثير لكل من الشاعرين الكبيرين حافظ إبراهيم وأحمد شوقي فقد رثاهما بأبياتٍ تدل على حب جم وتقدير عظيم، وقد كان ينوي زيارة مصر ويمني نفسه بلقائهما[34]:

سُـلبت (حافظهـا) فـي غِـرّةٍ
ثـم (شـوقيها) بلمـحٍ مـن بصـرْ

كـم تمنيـتُ بـأن ألقاهمـا
فـأرى الوالـد والعـم الأبـرْ

وتدل قصيدته في رثاء حافظ أنه كان يقدمه على شوقي، إذ يقول[35]:

إن شككتم فيمّموا قبلة الشعرِ
تروها وليس فيها الإمامُ

ويقول أيضاً مخاطباً له[36]:

غير أني وأنت تعلم أني
من مريديك إنهم أقوامُ

وقد أشار باكثير في أكثر من لقاء معه أنه أرسل في طلب ديوان حافظ عندما كان في حضرموت وحين وصله أولم وليمة للأدباء ونظم أبياتاً بهذه المناسبة. وعلل إعجابه ومجايليه من شعراء حضرموت آنذاك بحافظ بقوله: «ذلك لأن شعر حافظ إبراهيم كان يمثل النزعة التجديدية بالنسبة لنا في ذلك الوقت مع احتفاظه بالطابع الأصيل للشعر العربي»[37].

وقد أقر باكثير أنه كان يقدم حافظاً أول الأمر ثم أصبح يقدم شوقياً بعد ذلك[38]، ولعل هذا حدث بعد اطلاعه على مسرحيات شوقي الشعرية التي اطلع عليها لأول مرة وهو في الحجاز. ويدل رثاء باكثير لشوقي على عظيم تقديره له وإعجابه به، كقوله[39]:

كبُرَتْ «مات أميرُ الشعرِ» مَنْ
يعِها يُغشَ عليه ويُدَرْ

شاعرُ العُربِ وحامي ركنها
ورد الموتَ إلى غير صَدَرْ

وقوله[40]:

لم يقم من ألف عامٍ قد مضى
مثلُ (شوقي) في بني العُربِ شَعرْ

هل رأيتم قبل (شوقي) من يدٍ
وصلت عصراً بعصرٍ قد غبرْ

جذبت حلقة ماضينا إلى
حلقةِ الحاضرِ بعد المنبَترْ

كما تدل قصيدته على اطلاعه على ديوان شوقي وحفظه له أو لمعظمه، يظهر ذلك جلياً من خلال تضمينه لكثير من شعر شوقي في قصيدته، كقوله[41]:

من يُعزّي (الشرقَ) في أحزانه
ويهنّيه إذا ما الشرق سُرْ

ففيه إشارة إلى قول شوقي[42]:

كان شعري الغناءَ في فرح الشرقِ
وكان العزاءَ في أحزانِه

وقول باكثير[43]:

وحياة المرء دينٌ ثابتٌ
ويقينٌ وجهادٌ مستمرْ

وعلى الإنسان أن يشقى إذا
شاقه عطفُ النعيم المسكرْ

قد وعيناها فطب نفساً بنا
ستوافيك غداً عنا البُشُرْ

ففي البيت الأول إشارة إلى قول شوقي[44]:

قف دون رأيك في الحياة مجاهداً
إن الحياة عقيدةٌ وجهادُ

ولعله يشير في البيت الثاني إلى قول شوقي[45]:

وما نيل المطالبِ بالتمني
ولكن تؤخذ الدنيا غِلابا

وقول باكثير[46]:

من وصاياك إلينا (إنما الـ
أممُ الأخلاقُ) و(الدنيا سيرْ)

وعلى الحمراء بابٌ دقَّه

بيدٍ سالت بمسفوحٍ هدرْ

وأساسُ المُلكِ بنيانٌ وغرْ

سٌ وتجديدٌ وعقلٌ يدَّبرْ

ففي البيت الأول إشارة إلى قول شوقي(47):

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن تولت مضوا في إثرها قُدُما

ولعله يشير في الجزء الأخير من البيت إلى قول شوقي(48):

اقرأوها يُكشف العصرُ لكم

كل عصرٍ برجالٍ وسيرْ

وفي البيت الثاني إشارة إلى قول شوقي(49):

وللحرية الحمراء بابٌ

بكل يدٍ مضرَّجةٍ يُدقُّ

وفي البيت الثالث إشارة إلى قول شوقي(50):

شيدوا لها الملك وابنوا ركن دولتها

فالملك غرسٌ وتجديدٌ وبنيانُ

الملـك تحـت لســانٍ حولــه أدبٌ
وتحـت عقـلٍ علـى جنبيـه عرفــانُ

أحوال العرب:

ومـن المواضـيع التي طرقها الديوان أيضـاً تفاعـل باكثير مع أحداث عصـره، وتألمه لتشـتت العـرب والمسـلمين وتأخرهم وتفـرق كلمتهم. وحين نقرأ قصـائد الديوان نحسـ وكأن باكثير يصـف حال الأمة اليوم لا قبل سـتة وسبعين عاماً. يقول باكثير في قصيدة (يا من لليل العُرب طال)[51]:

يـا مـن لليـل العُـرب طـا
لَ فهـل لـه فجـرٌ فينظـرْ؟

أفكلمــا نهـض الفتـى
منهــم بأمتــه تعثَّــرْ؟

أوكلمــا ابتســم الزمــا
نُ بسـيدٍ منهــم تنكَّــرْ؟

إلى أن يقول:

ويـحَ العروبـةِ داؤهــا
أبناؤهــا فبهــم تَضــرَّرْ

نبـذوا الإخــاءَ فبعضُـهـم

للبعضِ مـن أعدائهـم شـرْ

وحين نسـتمع إليه وهو يصـف الخلاف الذي عصـف بأبناء وطنه في مهاجرهم بإندونيسـيا وقلبه يتفطـر ألماً على ما آلوا إليه، نخاله يصف حال أبناء فلسطين المنقسمين اليوم[52]:

بينـا الشـعوبُ تجـد فـي نهضـاتها

لعبـت بقومـي جهدَهـا البغضـاءُ

شـطُّوا وغالـوا فـي الشـقاق وبينهم

ديـنٌ ووحـدة موطـنٍ وإخـاءُ

خاتمة

وبعـد فقد كان صـدور هـذا الديوان لبنة في صـرح الأعمال الشـعرية الكاملة لباكثير، وتليه قصـائده التـي نظمها في الحجاز، ثـم –وهذه هي الأهم والأغزر– قصـائده التي نظمها في مصـر. ونرجو أن لا يطول الانتظار حتى نرى ديوان باكثير كاملاً مطبوعاً ومتداولاً.

الهوامش:

1 – نشر في صحيفة الاتحاد الإماراتية في تاريخ 31 مايو 1983م

2 – نشر في صحيفة الأيام العدنية على حلقتين: العددان (3750) و(3753) بتاريخ 25 و29 ديسمبر 2002

3 – العددان (3622) و(3628) بتاريخ 24 و31 يوليو 2002

4 – علي صالح الحامد: الحامد حياته وشعره، بحث منشور ضمن كتاب: الحامد في ذكرى وفاته (33)، سيئون، يونيو 2000، ص (61)

5 – طبع في مصر سنة 1950

6 – ديوان (ليالي المصيف) ص (36)

7 – المرجع السابق، ص (43)

8 – المرجع السابق، ص (47)

9 – طبع في مصر سنة (1355هـ – 1937م)

10 – ديوان (نسمات الربيع) ص (98)

11 – طبع في المملكة العربية السعودية سنة 1404هـ – 1984

12 – صدرت الطبعة الأولى منها في مصر عام (1353هـ–1934م)، وأعيد طبعها في عدن سنة (1965م)

13 – علي أحمد باكثير: همام أو في عاصمة الأحقاف، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، 1353هـ، ص (103–104)

14 – علي أحمد باكثير: نظام البردة أو دكرى محمد (صلى الله عليه وسلم)، دار مصر للطباعة، القاهرة، دون تاريخ، ص (8–9)

15 – حصلت عليها من الأخ الصديق الدكتور: محمد أبوبكر حميد، المهتم بتراث باكثير

16 – يمكن الاطلاع على القصيدة كاملة في موقع باكتير على الإنترنت.

17 – علي أحمد باكثير: إخناتون ونفرتيتي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1967، ص (44–45)

18 - نشر في صحيفة البيان الإماراتية، في تاريخ 12 سبتمبر 2002

19 – نشر في صحيفة الخليج الإماراتية، في تاريخ 18 سبتمبر 2006

20 – مديحة عواد سلامة: مسرح علي أحمد باكثير، دراسة نقدية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة القاهرة 1980م، منسوخة بالاستنسل، ص (4).

21 – عن مقال للدكتور محمد أبوبكر حميد بعنوان: صفحات مطوية من تاريخ المسرح المصري – موقع رابطة أدباء الشام

22 – نجيب محفوظ–صحيفة الأهرام في 2005/9/23م

23 – نشر في مجلة الرافد الإماراتية –العدد 136– ديسمبر 2008

24 – د. أحمد السومحي: علي أحمد باكثير حياته، شعره الوطني والإسلامي، نادي جدة الأدبي، 1403هـ/ 1982م، ص 52–54

25 – الديوان ص 98

26 – الديوان ص 99

27 – قصيدة «محيرر» ص 142، وقصيدة «ادكارك يا لقمان» ص 147

28 – انظر: د. محمد أبو بكر حميد: أحاديث علي أحمد باكثير من هموم حضرموت إلى أحلام القاهرة، دار المعراج، الرياض، 1418هـ=1997م، الصفحات 91، 126، 159، 189

29 – ضعّفه الألباني في السلسلة الضعيفة برقم 2453.

30 – الديوان ص 107

31 – الديوان ص 58

32 – الديوان ص 110

33 – الديوان ص 81

34 – الديوان ص 110

35 – الديوان ص 52

36 – الديوان ص 55

37 – حوار مع باكثير أجراه عاشور عليش لصحيفة المساء، القاهرة، 1963/10/18م، انظر: أحاديث علي أحمد باكثير، ص 93

38 – حوار في إذاعة البرنامج الثاني أجراه معه الشاعر فاروق

شوشــة فــي 1966/11/5م، انظر: أحاديث علي أحمــد باكثير، ص 125

39 – الديوان ص 111

40 – الديوان ص 114

41 – الديوان ص 113

42 – الشوقيات، بلد وسنة النشر غير مبين، مج 1، ج 2، ص 193

43 – الديوان ص 116

44 – كتب شــوقي هذا البيت ليكون شــعار جريــدة (الجهاد) التي أصدرها صديقه توفيق دياب في الثلاثينيات مس القرن الماضي.

45 – الشوقيات، مرجع سابق، مج 1، ج 1، ص 71

46 – الديوان ص 117–118

47 – الشوقيات، مرحع سابق، مج 1، ج 1، ص 217

48 – المرجع السابق، مج 1، ج 2، ص 162

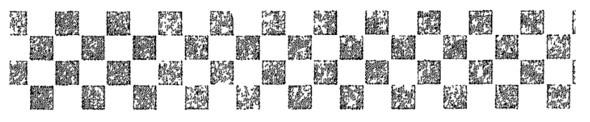
49 – المرجع السابق، ص 77

50 – المرحع السابق، ص 102

51 – الديوان ص 82–84

52 – الديوان ص ص 121–122

الفصل الثاني



باكـــثير ســـارداً

عوامل النصر
في رواية (وا إسلاماه)[1]

كتب علي أحمد باكثير رواية (وا إسلاماه) سنة 1945م، وقد فازت الرواية بجائزة وزارة المعارف في مصر في نفس العام، وقُرر تدريسها في المدارس المصرية عام 1966م.

قدّم باكثير – كما عودنا في كل أعماله الروائية والمسرحية– للرواية بآية من القران الكريم، هي قوله تعالى (قل إن كان آباؤكم وأبناؤكم وإخوانكم وأزواجكم وعشيرتكم

وأموال اقترفتموها وتجارة تخشــون كسـادها ومساكن ترضونها أحبَّ إليكم من الله ورسـوله وجهادٍ في سـبيله فتربصوا حتى يأتي الله بأمره والله لا يهدي القوم الفاسـقين)[2]. ومن خلال هذه الآية الكريمة تتضـح الخطـوط الأولى للرواية، فهـي دعوة للجهاد في سـبيل الله وإيثـار ما عند الله علـى متع الدنيا وزينتها التي فصلـتها الآية الكريمة.

أحداث الرواية:

تعرض الروايـة لفتـرة مهمة من تاريـخ العالم الإسـلامي، إذ تعرّض خلالها لهجمة شرسـة من التتار القادمين من جهة الشـرق والصـليبيين القادمين من جهة الغرب. وقد اسـتطاع المسـلمون بفضـل جهادهــم دحر الصـليبيين في معركة دارفسـكور، ودحر التتـار في معركــة عين جالوت. وقد أرجع المؤلف الانتصــار إلى عدة عوامل متضـافرة، ولـم يحصـرها في شخصـية بطـل الرواية المظفـر قطز وحده، كما ظن ذلك بعض النقاد[3]. وسـنحاول في السـطور التالية أن نتلمس هذه العوامل كما عرض لها المؤلف في الرواية.

عوامل الهزيمة:

عرض باكثير من خلال الرواية للوضع السائد في العالم الإسلامي في تلك الحقبة، فإذا هي الفرقة بين الدويلات الإسلامية وانشغال كل ملك بما تحت يده فلا يعين أحدهم الآخر على الأعداء. فها هو السلطان جلال الدين بن خوارزم شاه يدهمه التتار بجيوشهم الجرارة فلا يستطيع صدهم فيرسل رسله إلى مركز الخلافة الإسلامية وأمراء المسلمين في الشرق يستمدهم العون المادي ليستعين به على صد التتار «فلديهم من الغنى الفاحش، وفي بلادهم من مصادر الثروة الواسعة ما يكفل له القدرة على مواجهة عدو المسلمين جميعاً إذا أمدوه بنزر مما يملكون»[4]. فلا يلقى لذلك أي صدى، بل إن بعضهم «أغلظ له في الرد وكان من جوابه له أنه ليس من الغفلة والجهل بحيث يساعد جلال الدين على عدوه، ليخلو له الجو بعد ذلك فيغير على بلاده، فلا فرق بينه وبين التتار المتوحشين»[5].

وهاهم ملوك المسلمين وأمراؤهم في الشام يسالمون الصليبيين ويبيعونهم السلاح الذي يقتلون به المسلمين كما فعل الصالح إسماعيل أمير دمشق. وهاهم المماليك في مصر يكيد بعضهم لبعض في سبيل الوصول إلى كرسي الحكم. بينما هم

مستسلمون أمام العدو الخارجي. فحين أرسل زعيم التتار للسلطان قطز يهدده ويتوعده ويدعوه للتسليم وعدم المقاومة «استشار السلطان الأمراء فيما يجب أن يجيب التتار به، فأشار معظمهم أن يكتب إلى هولاكو جواباً لطيفاً يتقون به شره، ويخطبون به وده، ويتفقون معه على مال يؤدونه جزية إليه كل سنة لئلا يهجم على بلادهم فيهلك الحرث والنسل، وقالوا إنه لا فائدة من مقاومة التتار وإن اللين معهم أنفع من الشدة»[6].

عوامل النصر:

لم يحصر باكثير أسباب النصر في شخصية قطز وحده، وإن كانت هي الشخصية الأهم لأنها شخصية القائد أو الأمير الذي يقود الجماعة ويشكل المرجع الأخير والرأي الفيصل للأمة، وإنما جعل باكثير عدة عوامل تتضافر معاً لتشكل النصر في النهاية. وهذه العوامل –حسب ترتيب أهميتها كما ظهر لي – هي كالتالي:

1– القائد الصالح:

ويمثله في الرواية سيف الدين قطز، الذي – كما يقول عنه باكثير في المقدمة– «يضرب بعدله ونزاهته المثل». وهذا القائد

تمثلت فيه عدة صفات أهلته لهذا الدور الخطير الذي اضطلع به. من هذه الصفات نبل الأصل، فقطز من نسل ملوك خوارزم شاه، والشجاعة والفروسية، والتربية الخشنة فقد نشأ قطز عبداً مملوكاً ينتقل من سيد إلى آخر فخبر آلام الشعب وعايش مشكلاته وخبر صروف الدهر وتقلبات الأيام.

كذلك نشأ قطز نشأة دينية فقد تعرف قطز على الشيخ ابن عبد السلام في دمشق وأخذ يختلف إليه خلال فرض الإقامة الجبرية على الشيخ في منزله وكان قطز يدخل عليه في هيئة حلاق «فقد نعم قطز فيها بخلوات جميلة معه أفاض عليه فيها من نفحاته وأسراره وأقبسه من أنواره ونفث فيه من روحه وأفاده من واسع علمه ما ملأه حكمة ويقيناً وبصيرة في الدين ومعرفة بالحياة وغراماً بالجهاد في سبيل الله[7]».

كذلك هناك الصفات الجسمانية والشخصية التي أهلته وأعانته على هذه القيادة «ولولا ما خصه الله به من قوة البنية ومتانة الأعصاب، ومضاء العزيمة، وصرامة الإرادة، وصدق الإيمان، والعقيدة القوية بأن الله قد هيأه وأعده للقيام بكسر التتار وطردهم من بلاد المسلمين، لما استطاع أن ينجز في بضعة أشهر ما يعجز غيره عن القيام به في بضع سنوات[8]».

2- العالم الصالح:

ويمثله في الرواية الشيخ عز الدين بن عبد السلام، العالم الذي لا يخشى في الله لومة لائم «وقد وجد في الشيخ ابن عبد السلام مثلاً صالحاً للعالم العامل بعلمه، الناصح لدينه ووطنه، الذي يرى حقاً أن العلماء ورثة الأنبياء في هداية الناس إلى الخير، ودفعهم عن سبيل الشر، الآمر بالمعروف والناهي عن المنكر، لا يخاف في الله لومة لائم لا يتّجر بدينه ولا يريد الدنيا بعلمه، ولا يساوم في مصالح أمته ووطنه ولا يشتري بآيات الله ثمناً قليلاً من حطام الدنيا ومتاع العاجلة»[9]. هذا العالم الذي كان يجهر بآرائه المخالفة للسلطان حتى فرض عليه الصالح إسماعيل الإقامة الجبرية في بيته.

ثم انتقل إلى مصر لمساندة الملك الصالح أيوب الذي كان لا يمالئ الصليبيين، بل يحاربهم ويجاهدهم. وقد ولاه الصالح أيوب القضاء ولكنه عزل نفسه منه حين رأى من الصالح عدم الإنصاف «وجهر بأنه لا يتولى القضاء لسلطان لا يعدل في القضية ولا يحكم بالسوية، وهكذا أرسلها هذا العالم العظيم كلمة خالصة لله قوية مجلجلة.. ولو ارتضى لنفسه مصانعة الملوك على حساب دينه كما يصنع غيره ممن لا خلاق لهم من

العلمـاء لما نفته دمشـق ولكان لـه فيها ما يريد من الثراء الواسـع والجاه العريض»[10].

وهكـذا حيـن تولى قطـز الإمارة أخذ يسـتفتي الشـيخ ابن عبد السلام ويعمل بفتياه «فاستفتى الملك المظفر العلماء في جواز فرض الأموال على العامة لإنفاقها في العسـاكر، فتهيـب العلماء في الإفتاء وخافوا إن هم أفتوا بالجواز أن يغضبوا العامة عليهم وإن أفتوا بالمنع أن يغضـب السـلطان، فظلـوا يتدافعون الإفتاء حتى صـدع ابن عبد السـلام بفتياه العظيمة فسـكت سـائر العلماء وانفض المجلس على ذلـك»[11]. وكانت هذه الفتيـا تقول إنه لا يجوز فرض الأموال على العامـة حتى يرد الأمراء ما لديهم من كنوز إلى بيت المال فإن لم تفِ بالحاجـة جاز فرض الأموال على العامـة لإنفاقها على الاسـتعداد للجهاد. وقد سـعد قطز بهذه الفتيا التي تدل على الشـجاعة وسـعة العلـم «فمـا كان من الملك المظفـر إلا أن اغرورقت عيناه بالدموع وقام إلى الشـيخ فقبله على رأسـه قائلاً: بارك الله لنا ولمصر فيك، إن الإسلام ليفتخر بعالم مثلك لا يخاف في الحق لومة لائم»[12].

3- الغني الصالح:

ثالـث هـذه العوامل هـو الغني الصـالح الذي ينفـق ماله فيما

شرعه الله من الإحسان والبر وتجهيز المجاهدين ويمثله في الرواية ابن الزعيم «والسيد ابن الزعيم مثل صالح للغني الشاكر نعمة الله عليه، لم ينس حق الله في ماله، فكان ينفق منه على الفقراء والمساكين وذوي الحاجة من الأرامل واليتامى، وكان يرى أن لدينه ووطنه حقوقاً عليه، لا تبرأ ذمته حتى يؤديها، فلم يكن من حدث يحدث في الدين إلا غضب له وسعى لإنكاره وإزالته، وما ألمت بوطنه نكبة إلا سعى في تخفيفها، ولا هدده خطر إلا انتدب لدفعه عنه، وكم من غني في دمشق لا هم لهم إلا ملء بطونهم وإشباع شهواتهم»[13]. وقد وجد ابن الزعيم في الشيخ ابن عبد السلام مثالاً للعالم المخلص لدينه ووطنه «فأحبه ابن الزعيم وأخلص له وناصره بجاهه وأيده بماله وتعاون معه على البر والتقوى»[14].

4- الإعداد:

لاشك أن استفراغ الجهد في الإعداد لملاقاة العدو هو من أهم أسباب النصر عملاً بقوله سبحانه وتعالى (وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم[15]. وهكذا نجد الملك المظفر قطز يستغرق عشرة

أشـهر في إعـداد العـدة وتجهيز الجيش لملاقاة العـدو «ورأى الملك المظفر لما انسـلخ الشـهر العاشر من حكمه أن قد تكامل جيشه وأصبح كافياً بحول الله وقوته لملاقاة التتار»[16].

وقـد كان من ضـمن هذا الإعداد التصـدي لحملات التهويل التـي يبثها العدو لزرع الرعب في قلوب المسـلمين «وقد سـرى الخوف من التتار إلى مصـر لكثرة اللاجئين إليها من العراق وديار بكر ومشـارف الشـام، وأخذ هؤلاء يحدثون الناس بفظائع التتار وأفاعيلهم المنكرة، من أشـياء تقشعر لها الأبدان وتستك المسامع وتنخلع القلوب جزعاً وهلعاً.... وقد شـاع فيهم اعتقاد قوي بأن التتار قوم لا يغلبون، ولا يقاوم لهم جيش ولا تتقى منهم حصـون فانتشـر بينهم الرعب»[17]. وقد تصـدى قطز لهذه الحملة بطمأنة المسـلمين إلـى أنهم منصـورون بعون الله لهم لأنهـم على الحق وعدوهـم علـى الباطل «فكان على نائب السـلطنة قطـز أن يبذل جهـوداً عظيمة لطمأنة الناس وتسـكين خواطرهـم وإفهامهم أن التتار ليسـوا إلا بشـراً مثلهم، بل هم بما أعزهم الله به من الإسلام أقـوى مـن أولئـك الوثنيين، وأجـدر أن يثبتوا للبأسـ، وأن يبيعوا نفوسهم غالية في سبيل الله ودينه»[18].

ومن ضـمن هذا الإعداد شـحذ همم الناس عن طريق العلماء

والخطباء في المساجد وتذكيرهم بما أعد الله للمجاهدين الصابرين من أجر عظيم حتى قويت عزيمتهم وارتفعت معنوياتهم «فخالط الناس شعور عظيم لم يعهدوا له مثيلاً من قبل، وأحسوا كأنهم خلق آخر غير ما كانوا وأنهم يعيشون في عصر غير عصرهم ذاك- في عهد من عهود الإسلام الأولى حين كان الصحابة رضوان الله عليهم يلبون دعوة الرسول عليه الصلاة والسلام فينفرون خفافاً وثقالاً يجاهدون معه المشركين، ويبتغون إحدى الحسنيين النصر أو الشهادة، حتى يجعلوا كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله هي العليا»[19].

5- الشورى:

مبدأ الشورى من المبادئ الأساسية التي يقوم عليها نظام الحكم في الإسلام، وفي تطبيقها عملاً بقول الله تعالى (وشاورهم في الأمر)[20]. رغم أن المأمور هنا هو المعصوم المؤيد بالوحي (صلى الله عليه وسلم) ليكون ذلك درساً وتعليماً لغيره. وما كان قطز القائد المسلم ليحيد عن هذه السنة الكريمة فكان يستشير قادة جيشه ويستأنس برأيهم «وكان السلطان يتشاور مع هؤلاء في رسم الخطط للهجوم على العدو فكان يعرض الرأي فيناقشونه

فيه، فيستمع إلى اعتراضاتهم واقتراحاتهم بانتباه شديد، فيرد على هذا برفق، ويتلقى رأي هذا بالقبول والاستحسان، ثم يستخلص من ذلك كله الرأي الذي يصمم عليه، بعدما أشعرهم جميعاً بأن الرأي رأيهم وليس رأيه وحده»[21].

6- الصبر عند اللقاء:

حين يشتد البأس ويحمى الوطيس فهنا لابد من الصبر والمجالدة وليس النصر سهلاً بل لابد من المصابرة والتحمل، وفي هذا الموقف يضرب القائد المثل لجنده بأن يكون هو أشدهم بأساً وقتالاً، وهكذا كان السلطان قطز، فحين يرى أن كفة العدو قد بدأت ترجح يكر بنفسه ليقوي من عزيمة المقاتلين: «وعندها تقدم السلطان قليلاً إلى الأمام فكشف عن خوذته وألقى بها إلى الأرض وصرخ بأعلى صوته ثلاثاً: «وا إسلاماه» وحمل بنفسه وبمن معه حملة صادقة وتردد صوته هذا في أرجاء الغور فسمعه معظم العسكر وردده معه، وحملوا حملة عنيفة انتعشت بها الميمنة»[22].

وهكذا كان السلطان قطز يقاتل بشراسة وقوة «وكان الملك المظفر يقاتل قتال المستميت حاسر الرأس، وقد احمرّ وجهه

وانتفش شعره فصار كأنه قطعة من اللهب يعلوها إعصار من الدخان الأسود»[23]. على أنه لم يكن يلقي نفسه في المهالك بل لقد «كان في كل ذلك حذراً كأنما ينظر بألف عين، لا تفوته أقل حركة يقوم بها العدو، ولا أي تضعضع يبدو من قبل أصحابه»[24]. وهكذا حتى كتب الله النصر لعباده المؤمنين رغم قلة عددهم وعدتهم بالمقارنة مع العدو مصداقاً لقوله تعالى «كم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله والله مع الصابرين»[25].

7- اللجوء إلى الله في كل حال:

لا شك أن صدق اللجوء إلى الله عزّ وجلّ من أقوى عوامل النصر، فقد كان النبي (صلى الله عليه وسلم) يدعو ربه في بدر حتى سقط رداؤه عن كتفه. وكان قطز كثير الذكر لله خلال الاستعداد لبدء المعركة «وكان قطز في خلال ذلك يكثر من ذكر الله وتلاوة ما يحفظ من آيات القرآن وسوره»[26]. ولم يبدأ القتال إلا وقت صلاة الجمعة «وأما المسلمون فانتظر بهم الملك وقت صلاة الجمعة ليباشروا قتال أعدائهم وخطباء المسلمين على المنابر يدعون لهم بالتأييد والنصر»[27]. وحين رأى قطز أن كفة العدو بدأت ترجح ألقى خوذته وصرخ بأعلى صوته ثلاثاً: «وا

إسلاماه» تذكيراً للمسلمين بعقيدتهم التي يدافعون عنها ولجوءاً إلى الله تعالى أن ينصر دينه. وحين منَّ الله على عباده بالنصر المبين «خر الملك المظفر قطز ساجداً لربه شاكراً لما اجتباه من أنعمه»[28].

8- الدور الإيجابي للمرأة:

يرى باكثير أن للمرأة دوراً إيجابياً في الجهاد. وتمثل جلنار هذه المرأة الإيجابية في الرواية. فهي ابنة خال قطز نشآ معاً وتعرضا للتشرد معاً وجربا حياة العبودية معاً وتفرقا في دمشق ثم التقيا في مصر وأصبحا زوجين.

وكانت جلنار الزوجة الصالحة التي تعين زوجها وتؤازره وهو يعد العدة لملاقاة التتار «وكانت زوجته وحبيبته السلطانة جلنار تشد أزره في ذلك كله وتشجعه على المضي في هذا السبيل الوعر، فكانت تسهر الليل معه، وتشاطره همومه وآلامه، وتمسح بيدها الرقيقة شكواه، كلما ضاق صدره بتخاذل الأمراء عن طاعته، ونيلهم منه في مغيبه، ونفاقهم له في مشهده، وإلقائهم العثرات في طريقه، وكان ربما أنساه انهماكه في عمله الدائب طعامه وشرابه فعنيت بتقديمهما بنفسها إليه، وإذا أنهكه السهر

في أعقاب الليل، قامت إليه فأخذت بيده وقادته إلى فراشه، ليأخذ نصيبه من نومه وراحته. وكانت لا تفتأ تملأ قلبه ثقة بالفوز فيما ندب نفسه للقيام به، فيزداد يقينه ويتضاعف إيمانه»[29]. هكذا هي الزوجة المسلمة كما يصورها باكثير.

ولا يقتصر دور جلنار في الرواية على هذا، بل إنها قد شاركت في الجهاد بالسيف عندما تطلب منها الأمر ذلك حين انكشف المسلمون عن القائد ورأت فارساً تترياً يكاد يغدر بالقائد «وكاد الفارس التتري الآخر أن يعلو السلطان بسيفه لو لم يبرز له فارس ملثم شغله عن ذلك، فاختلفا ضربتين بالسيف فخرا صريعين. وصاح الفارس الملثم: صن نفسك يا سلطان المسلمين ها قد سبقتك إلى الجنة»[30]. ولم يكن هذا الفارس الملثم إلا زوجته جلنار. ولهذا نرى باكثير يؤكد من بداية الرواية على اهتمام السلطان جلال الدين بتدريب ابنته (جلنار) على ركوب الخيل وفنون القتال تحسباً لمثل هذا اليوم. ولست أرى أن باكثير يدعو إلى تجنيد المرأة ضمن الجيش وإنما هو -في رأيي- يدعو إلى تعليمها شيئاً من فنون القتال حتى تستطيع الدفاع عن نفسها عند الحاجة.

ولقد مثلت جلنار قمة الشجاعة والتضحية حين فدت السلطان

بروحها، وحين رأت السلطان يبكي لمصرعها ويندبها قائلاً «وا زوجاه، وا حبيبتاه» «رفعت طرفها إليه وقالت له بصوت ضعيف متقطع وهي تجود بروحها في السياق: لا تقل وا حبيبتاه.. قل وا إسلاماه، وما لبثت أن لفظت الروح بين يديه»[31]. وقد بثت بمقولتها تلك روح الحماس في قلب قطز فانطلق إلى ساحة القتال وهو يردد «وا إسلاماه» حتى كتب الله النصر للمسلمين.

لغة الرواية:

تمتاز الرواية -كسائر أعمال باكثير- بسمو اللغة وعذوبتها، فباكثير شاعر مبدع كما هو ناثر مبدع. وتتمثل براعته اللغوية -في رأيي- في استخدامه للغة الفصحى السهلة الممتنعة. مع تطعيمها ببعض المفردات الرصينة التي تدل على عمق تمكن باكثير من ناصية اللغة، كما تسمو بذوق القارئ وتثري مخزونه اللغوي. ومن هذه العبارات الرصينة -على سبيل المثال لا الحصر- قوله: «فعاد ببهرة جيشه»[32]. وقوله: «ظل أياماً يفكر في وسيلة يسد بها خلته ويقوي بها ضعفه ويعدّ السبح الطويل في مهامه الفكر»[33]. وقوله: «لأقطعن أيديكم وأرجلكم وأسملن عيونكم وأصطلمن آذانكم وأنوفكم وأبقرن بطونكم وأخرجن

أمعاءكم وأشدخن رؤوسكم ثم لأقطعنكم إرباً إرباً»[34]. وقوله: «فلم يطق أن يبقى منطوياً على كل ما يضطرب في صدره من لواعج الحب ونوازع الحنين ونوازي الفرح»[35]. وغيرها كثير.

ثقافة الكاتب الدينية:

تبدو ثقافة الكاتب الدينية واضحة من خلال الرواية في مجملها إذ إنها تدور حول محور الجهاد في سبيل الله بما يشمله من جهاد بالنفس وجهاد بالمال والإعداد لذلك إلى آخر تلك المعاني التي تدل على ثقافة إسلامية عميقة. ولقد أبدع المؤلف في وصف الجهاد وأثره وما ينتظر المجاهد من أجر عظيم عند الله. فمن ذلك قوله في معرض حديثه عن الأمير ممدود –والد قطز– الذي مات شهيداً وهو في ريعان شبابه: «مات الأمير ممدود شهيداً في سبيل الله ولم يتجاوز الثلاثين من عمره، تاركاً وراءه زوجته البارة، وصبياً في المهد لما يدُر عليه الحول ولم يتمتع برؤيته إلا أياماً قلائل، إذ شغله عنه خروجه مع جلال الدين لجهاد التتار. ولم يكن له – وهو يودع هذه الحياة ونعيمها – من عزاء إلا رجاؤه فيما أعد الله للشهداء المجاهدين في سبيله من النعيم المقيم والرضوان الأكبر»[36].

كما تبدو ثقافة الكاتب الدينية من خلال تضمينه لكثير من الآيات الكريمة مما يدل على استيعابه لكتاب الله عزّ وجلّ وتمثله له حتى امتلأت به نفسه فسال على قلمه. فمن ذلك قول الكاتب على لسان الأمير ممدود للسلطان جلال الدين: «سيكون لك من معونة الله وتوفيقه إذا أخلصت الجهاد في سبيله، ما يشرح لك صدرك، ويضع عنك وزرك الذي أنقض ظهرك ويرفع لك بهزيمة التتار بين الناس ذكرك»[37]. وقوله: «لقد تحقق ما كان يخشاه الأمير ممدود، فقد تغير جلال الدين لما بشر بالأنثى وظل وجهه مسوداً وهو كظيم»[38] وقوله يصف معركة دارفسكور: «وما أن انقطع المدد من دمياط عن العدو حتى أذاقهم الله لباس الجوع والخوف.. فضاقت عليهم أنفسهم وبلغت قلوبهم الحناجر.. ثم خربوا بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين... والتجأ الملك الخاسر إلى تل المنية منية عبدالله، قال «سآوي إلى جبل يعصمني من الموت» قال المسلمون «لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم» وتم بينه وبينهم الأمان فكان من المعتقلين. وقيل يا أرض القتال ابلعي أشلاءك، ويا سماء الموت أقلعي، وغيض الدم وقضي الأمر، واستوت سفينة الإسلام على جودي النصر وقيل بعداً للقوم الظالمين»[39]. وغيرها كثير.

وتظهر ثقافته الدينية كذلك في إبداء وجهة النظر الإسلامية في التنجيم حين عقب على قول المنجم للسلطان جلال الدين أنه سيولد في أهل بيته «غلام يكون ملكاً عظيماً على بلاد عظيمة ويهزم التتار هزيمة ساحقة»[40]. عقب باكثير على ذلك من خلال وجهة نظر الأمير ممدود ابن عم السلطان، بقوله: «هكذا يرى ممدود في هذا المنجم، وغيره من المنجمين والضاربين للرمل والقارئين في الكف. أنهم ليسوا إلا دجالين يدعون معرفة الغيب بما أوتوا من براعة وفطنة في تبين أحوال من يستفتيهم، وتقصي أسراره ودخائله. وعلى قدر هذه الفطنة والبراعة يوفقون إلى إصابة الحقيقة في تنبؤاتهم وتخرصاتهم»[41]. وكذلك على لسان الشيخ ابن عبد السلام مخاطباً قطز: «إنها تخرصات تخطئ وتصيب وقد نهى الشرع عن التنجيم لأنه تسور على الغيب ولا يعلم الغيب إلا الله»[42].

وقد استفاد باكثير من هذه النبوءة في تشويق القارئ لمتابعة أحداث الرواية. ولكنه استبدل بها في منتصف الرواية رؤية قطز للنبي (صلى الله عليه وسلم) وتبشيره له بأنه سيملك مصر وسيهزم التتار[43]. وهكذا حوّل باكثير –ببراعة– تحقق نبوءة المنجم إلى تصديق لرؤية النبي (صلى الله عليه وسلم).

كمـا تبدو ثقافته الفقهية في قوله عن قطز وجلنار حين ذكر أن سـيدهما غانم المقدسي قد أوصى بإعتاقهما عند وفاته وعلق على ذلـك بقوله: «كما دبّر لهما مولاهما الفقيـد»[44]. و(التدبير) في الفقه هو أن يوصي السيد بأن يعتق العبد عند وفاة السيد.

كذلـك تبـدو ثقافة الكاتب الدينية في لفته النظر إلى سـنن الله في الكون، ومن ذلك قوله في معرض حديثه عن السـلطان جلال الدين: «وكأن الله شـاء أن يعاقبه على ما أنزل ببلاد المسـلمين من الخسـف والدمار وما ارتكب فـي أهلها الأبرياء مـن العظائم... فافتقـد فـي طريقـه هـذا ثمرتـي قلبـه وأنسـي حياتـه محمـوداً وجهـاد»[45]. فـلأن جلال الديـن بطـش بالمسـلمين انتقاماً من ملوكهم الذين تخلوا عن نصـرته في حربه ضد التتار فإن الله عاقبه بـأن أفقده ثمرتي فؤاده: ابن أخته محمـوداً (قطز فيما بعد) الذي كان يعده وريثاً لعرشـه من بعده، وابنته الوحيدة جهاد (جلنار فيما بعد).

صورة المرأة في الروايات التاريخية

(سلامة القس) و(عودة المشتاق) نموذجاً[46]

حظيت المرأة بصورة مشرقة في أعمال باكثير الروائية والمسرحية والشعرية، واستجلاء هذه الحقيقة بحاجة إلى بحث موسع لسنا بصدده في هذه العجالة. ولم يقتصر باكثير على تصوير المرأة في صورة أقرب إلى الكمال في الكتابات التي يبدعها هو فحسب، بل نراه يعمد إلى قصص التاريخ، فما إن يحس في إحداها لمزاً للمرأة أو تقليلاً من مكانتها إلا

وينبري لها فيعيد صياغتها بأسلوبه الشائق، لا كما ترويها كتب التاريخ، بل كما ينبغي لها أن تكون. وسنستعرض بإيجاز هذه الفكرة في عملين روائيين هما: سلاّمة القس وعودة المشتاق.

سلاّمة القس:

رواية «سلاّمة القس» هي أول رواية يكتبها باكثير، واختياره لهذه القصة له دلالة على ما تحتله المرأة من مكانة في نفسه. فمنذ العنوان نجد باكثير يختار لها اسماً يخالف ما ألفناه واعتدنا عليه في قصص العشق والغرام من نسبة المرأة إلى الرجل، فنجد مثلاً: مجنون ليلى، وجميل بُثينة، وكُثيِّر عزة.. إلخ. فكل تلك القصص تجعل الرجل هو العاشق أما المرأة فهي القطب السالب في القصة، وليس لها من دور أو مزية إلا فلاناً عشقها فعرف بها. أما باكثير فإنه يفاجئنا باختيار قصة عشق تكون المرأة فيها هي العاشقة وينسب معشوقها إليها، ويعرف هو بها لا العكس، وتلك هي قصة «سلاّمة القس». وسلاّمة هي جارية ذات حسن وجمال وذات صوت عذب اشتغلت بالغناء حتى ذاع صيتها. وأما القس فهو عبد الرحمن بن أبي عمار وهو شاب تقي ورع نشأ على التقوى والاستقامة حتى لقب «بالقس».

وقد بنى باكثير تلك القصة على خبر مقتضب أورده الأصفهاني في كتابه (الأغاني) هذا نصه:

كان القس من أعبد أهل مكة، وكان يشبّه بعطاء بن أبي رباح، وأنه سمع غناء سلاّمة القس على غير تعمد منه لذلك. فبلغ غناؤها منه كل مبلغ، فرآه مولاها فقال له: هل لك أن أخرجها إليك أو تدخل فتسمع، فأبى. فقال مولاها: أنا أقعدها في موضع تسمع غناءها ولا تراها فأبى، فلم يزل به حتى دخل فأسمعه غناءها فأعجبه. فقال له: هل لك في أن أخرجها إليك؟ فأبى. فلم يزل به حتى أخرجها فأقعدها بين يديه، فتغنت فشغف بها وشغفت به، وعرف ذلك أهل مكة. فقالت له يوماً: أنا والله أحبك. قال: وأنا والله أحبك. قالت: وأحب أن أضع فمي على فمك. قال: وأنا والله أحب ذاك. قالت: فما يمنعك، فوالله إن الموضع لخالٍ. قال: إني سمعت الله عز وجل يقول: «الأخلاء يومئذٍ بعضهم لبعض عدوٌّ إلا المتقين» وأنا أكره أن تكون خلة ما بيني وبينك تؤول إلى عداوة. ثم قام وانصرف وعاد إلى ما كان عليه من النسك»[47].

هذا الموقف الإيماني الرائع من عبد الرحمن الذي يذكر بقصة النبي يوسف عليه السلام وامرأة العزيز هو الذي بنى عليه

باكثير روايته، وقدم للرواية بقوله تعالى: (ولقد همّت به وهمَّ بها لولا أن رأى برهان ربه) [48]. ولكن باكثير أضاف إلى القصة من خياله وبراعة أسلوبه الأدبي ما زادها تشويقاً وجعلها أكثر متعة من تلك السطور المختصرة التي وردت في (الأغاني)، وليس هنا مجال التفصيل في ذلك.

على أن الذي نود الإشارة إليه في هذا المقام، هو أن باكثير لم يقبل تلك النهاية التي جاءت في قصة (الأغاني) وهي أن عبد الرحمن «قام وانصرف وعاد إلى ما كان عليه من النسك». إن باكثير لم يرضه هذا الموقف السلبي من عبد الرحمن تجاه سلاّمة لمجرد أنها راودته عن نفسه في لحظة ضعف إنساني لشدة حبها له وتعلقها به، بعد أن تعذرت عليهما سبل اللقاء الحلال. فقد جعله باكثير يتمسك بسلاَّمة ويلتمس لها العذر بل يحمّل نفسه هو المسؤولية لأنه هو الذي ألهب مشاعرها بشعره، فأوردها هذا المورد. ولنقرأ ما كتبه باكثير حول هذا الموقف على لسان القس مخاطباً نفسه:

«أفي الحق أن يكون ذنبها فيه أعظم من ذنبه؟ أليس هو الذي دفعها إلى هذا الموقف إذ ألهب شعورها بشعره، وأثار كامن وجدها برقيق غزله وفتنها بما أودع في أبياته من روحه؟ وقد

كانــت أحبته، فاعترفت له به، وقالت له وقال لها، فلما ذكَّرها الله تذكرت وندمــت على ما كان منها. أفيحق له أن يطالبها بأكثر من هذا الذي صــنعته؟ إنها كغيرها ليســت معصــومة من الذنب وقد أذنبــت فاســتغفرت. ومن يدري لعل الله غفر لهــا ذنبها فيما دعته إليه من الإثم، ولم يغفر له ذنبه فيما فتنها وحملها على ما صنعت. أفيغفر لنفســه إذاً ما لم يغفر الله من ذنبه ويؤاخذها بما غفر الله من ذنبها؟ إن هذا إذاً لظلم عظيم»[49].

وكذلــك لم تعجب باكثير عبارة صــاحب (الأغاني) عن عبد الرحمن: «وعاد إلى ما كان عليه من النسك» وكأن الحب رجس ينبغــي التوبة منــه، أو أمر يتناقض مع التنســك والعبادة. لقد جعل باكثير من حب القس لســلاَّمة عبادة ونســكاً وتقوى لله، وها هو يقول على لســان عبد الرحمن إذ يوازن بين ماضــيه قبل أن يعرف سلاَّمة وبين حاضره بعد أن عرفها، فيقول:

«كان في ماضــيه يخشى الله ويتقيه، ويبكي في صلاته وقيامه، فهل ذهبت عنه خشية الله وتقواه؟ أليست خشيته اليوم وقد حفت بــه الشــهوات وتبرجت له الدنيــا أعظم من خشــيته أمس حين لم يكن في متقلب عيشــه ما يخشــى الله فيه؟ وهل رقأ دمعه إذا أجنه الليل وقام في سكونه يناجي الله؟ أليس بكاؤه اليوم أغزر من بكائه

أمس؟ ألم يصر قلبه أرق وحنينه أصدق وشعوره أعمق؟ وكان زاهداً في الدنيا معرضاً عن باطلها غرورها، ولكن أين زهد من زهد؟ أين زهد الخبير بالدنيا المتمرس بآفاتها من زهد الجاهل بها البعيد عنها؟ هو اليوم يغشى السوق ويشتغل بالتجارة ويتقي الله في ذلك كله، فأنى يكون له فضل الأمانة والصدق في المعاملة لو لم يقع فيما وقع فيه؟» [50].

وهكذا يجعل باكثير بطله عبد الرحمن القس يقارن ماضيه في النسك بحاضره في الحب فيرجح الحاضر على الماضي. لقد كان من قبل لا شغل له إلا العبادة وكان يعيش على ما تدره له مزرعة تركتها له أمه قبل وفاتها. أما الآن فهو يعمل في التجارة كي يجمع مالاً يشتري به سلاّمة فيعتقها ويتزوجها. وكان من قبل لا يخطر له الزواج على بال والزواج سنة من سنن الإسلام، أما الآن فهو يفكر ليل نهار في وسيلة تصبح فيها سلامة زوجة له على سنة الله ورسوله. وهكذا نجد عبد الرحمن يتحمل مسؤولياته ويستمر في تمسكه بسلاّمة ورغبته في الزواج منها، وإن كانت أحداث الرواية بعد ذلك قد سارت على غير ما يشتهي الحبيبان، فتفرقا بعد أن بيعت سلامة للخليفة وحملت إلى قصوره في الشام.

عودة المشتاق:

هذه قصة تاريخية أخرى قرأها باكثير في كتب الأدب، فأعاد صياغتها بأسلوبه، وغيَّر في بعض أحداثها بما يتلاءم مع الصورة المشرقة التي في ذهنه عن المرأة. وقبل أن نتناول هذه القصة التي جعل عنوانها «عودة المشتاق»، يجدر بنا أولاً أن ننقل الأصل التاريخي الذي نقل عنه باكثير قصته. القصة رويت في أكثر من مصدر وسنختار هنا إحداها:

«كانت بنت أبي عبيدة بن المنذر بن الزّبير عند أبي بكر بن عبد الرّحمن بن مخرمة وكان يخدمها وكانت ذات مالٍ، ولا مال له. وكانت تضنّ عنه، فخرج يريد الشّام بطلب الرّزق، فلمّا كان ببعض الطّريق رجع فمرّ بجلسائه بالمصلّى فقالوا: زاد خير. ثمّ دخل عليها فقالت له: أبخيرٍ رجعت؟ فقال لها:

بينما نحن من بلاكث فالقا
ع سراعا، والعيس تهوي هويّا

خطرت خطرةً على القلب من
ذكراك وهناً، فما استطاع مضيّا

قلت: لبّيكِ، إذ دعاني لكِ الشّو
ق وللحاديين كرا المطيّا

قالت له: لا جرم والله لأشاطرنّك مالي فشاطرته إيّاه ولم تدعه للسّفر بعد»[51].

ولننظر الآن كيف تناول باكثير هذه القصة. لقد صاغ باكثير تلك الأسطر القليلة في رواية استغرقت 7 صفحات من صفحات مجلة الهلال. بدأ باكثير قصته بهذه السطور:

«أمسى أبو بكر بن عبد الرحمن ذات ليلة كئيباً محزوناً على غير عادته، وبات يتقلب على فراشه كالملسوع دون أن يدري أحد سر همه واكتئابه. وعندما سألته زوجته الشابة الجميلة عما به أبى في أول الأمر أن يفضي إليها بذات صدره، وجعل ينتحل لها المعاذير ويوهمها أن به وعكة خفيفة مالت بمزاجه عن الاعتدال»[52].

ثم يصف باكثير حب أبي بكر لزوجته -التي اختار الكاتب لها اسم صالحة- وكيف أنه عشقها، وكان ينظم أشعاراً يحفظّها لغلامه (أيمن) الذي كان بدوره يحفظّها لجاريتها إذ يلتقيان في المرعى فتنقل الجارية الأبيات إلى مولاتها، وكيف أنها تجرأت ذات يوم فردت عليه بأبيات تشير إليه فيها بطريقة غير مباشرة أن يتقدم لخطبتها. وبعد صعوبات خطبها وزفت إليه فعاشا في أنعم حال. وكيف أنه كان كريماً ينفق ماله على إخوانه ويقيل به

العشـرات ويعين أصـحاب المغارم حتى فني مالـه. وكيف أنه قرر السـفر إلى الشـام لطلب الـرزق – حيث كانا يعيشـان في مدينة الرسـول (صـلى الله عليه وسـلم) – وهذا هو الهم الذي أرقه في مستهل القصة. وحين أفضـى برغبته تلك لزوجته لم توافقه على السـفر، وعرضـت عليه أن ينفق من مالها كيف يشـاء، ولكنه أبى وقرر السـفر طلباً للرزق. وهنا لجأت زوجته إلى التفكير في حيلة لتثنيـه عن قرار السـفر فـكان أن دبرت حيلة بالتعـاون مع غلامه (أيمن)، ومع دليل اسـمه (عامر) أغرته بمبلغ من المال حتى ينفذ الجزء الذي يخصه في الخطة. وكانت طلبت من الدليل أن يصف لها الطريق إلى الشـام بالتفصـيل، حتى إذا وصـل إلى ذكر منطقة تدعى (بلاكث) قالت له حسبك. وهكذا سارت القصة على نحو ما ورد في الأصـل التاريخي، وحين وصـل الركب إلى (بلاكث) وهـي منطقة ذات مـاء وظلال قرروا أن ينزلوا للاسـتراحة والفيء حتى يبرد النهار فيواصـلوا السـير. وهناك سأل أبو بكر الدليل عن اسـم المنطقة فأخبره أن اسمها (بلاكث) وأنها أصبحت مشهورة بعد أن خلدها شـاعر بأبيات سـارت بها الركبان. فسـأله أبو بكر عن القصـة والأبيات فأخبره أن شـاعراً خرج من الشـام مغاضـباً لزوجتـه إثـر خلاف بينهما، وكان شـديد الحب لهـا في الباطن،

وتوجه يريد المدينة وحين وصل إلى ماء (بلاكث) هزته الذكرى وغلبه الوجد فأنشد تلك الأبيات، ثم كرَّ راجعاً إلى بلده. وبعد أن أنشد (عامر) الأبيات أخذ أبو بكر يستعيدها منه معجباً بها، ثم اضطجعوا للنوم. وعندما أفاقوا قرب الغروب أمر أبو بكر عامراً أن يكر بهم راجعاً إلى المدينة قائلاً له: «والله لا ينبغي أن تكون دمشق أعز على أهلها من طيبة على أهل طيبة»[53].

وبعد هذا الاستعراض السريع لأحداث القصة نجد أن باكثير لم يرض أن تبخل الزوجة الوفية الحبيبة على زوجها بماله حتى يضطر للسفر بعيداً عنها طلباً للرزق. وجعلها تعرض عليه مالها كله -لا شطره كما تروي القصة التاريخية بعد عودته إليها- ولكنه هو الذي أبى أن يأخذه أنفة منه ورغبة منه في أن لا يرزأها في مالها كما رزئ هو في ماله. ولم يجعلها باكثير تقف مكتوفة الأيدي أمام هذا الخطر المقبل عليها وهو رحيل هذا الزوج البر العطوف الحبيب إلى قلبها فجعلها هي تحتال في إعادته بتلك الأبيات التي نظمتها ولقنتها للدليل (عامر) واخترعت قصة الدمشقي الذي نسبت إليه تلك الأبيات لتستثير حبه وأشواقه وتجعله يعود إليها، ونجحت حيلتها وعاد «المشتاق» الحبيب إلى حبيبته ولم يتركها بعد ذلك.

وهكذا نجد باكثير محتفياً بالمرأة، ناسباً إليها كل مزية ونافياً عنها كل منقصة. إنها عنده الحضن الآمن الذي يأوي إليه الرجل فيجد فيه الراحة والسكون، وهي الآسية التي تواسيه وقت الشدة، وتعينه في الأزمات، وتحتال بكل سبيل لتحتفظ به إلى جوارها لتسعد بقربه ويسعد هو بقربها.

الهوامش:

1 –نشر مختصراً في موقع (إسلام أون لاين) في 2003/3/5 بعنوان: باكثير يحكي لنا عن هزيمة التتار

2 –سورة التوبة، الآية 24

3– د. قاسم عبده قاسم ود. أحمد إبراهيم الهواري: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1979، ص 92

4 – علي أحمد باكثير: وا إسلاماه، دار الكتاب اللبناني – بيروت، دون تاريخ، ص (66)

5 – وا إسلاماه، ص (66)

6 – المرجع السابق، ص (232)

7 – وا إسلاماه، ص (141)

8 – وا إسلاماه، ص (237)

9 – المرجع السابق، ص (124)

10 – المرجع السابق، ص (161–162)

11 – المرجع السابق، ص(222)

12 – المرجع السابق، ص (222–223)

13 – المرجع السابق، ص (124)

14 – المرجع السابق، ص(124)

15 – سورة الأنفال، الآية (60)

16 – وا إسلاماه، ص(239)

17 – المرجع السابق، ص(215–216)

18 – وا إسلاماه، ص(216)

19 – المرجع السابق، ص(239–240)

20 – سورة آل عمران، الآية (159)

21 – وا إسلاماه، ص(242)

22 – المرجع السابق، ص ص (252–253)

23 – وا إسلاماه، ص(254)

24 – المرجع السابق، ص(253)

25 – سورة آلبقرة، الآية (249)

26 – وا إسلاماه، ص(248)

27 – المرجع السابق،ص(248)

28 – وا إسلاماه، ص(258)

29 – وا إسلاماه، ص(238)

30 – المرجع السابق، ص(251)

31 – المرجع السابق، ص(251)

32 – المرجع السابق، ص (18)

33 – المرجع السابق، ص (65)

34 – وا إسلاماه، ص (70–71)

35 – وا إسلاماه، ص (160)

36 – وا إسلاماه، ص(19)

37 – وا إسلاماه، ص (9)

38 – وا إسلاماه، ص (15)

39 – وا إسلاماه، ص (175)

40 – وا إسلاماه، ص (12)

41 – المرجع السابق، ص (13)

42 – المرجع السابق، ص (134)

43 – المرجع السابق، ص (136)

44 – المرجع السابق، ص (108)

45 – المرجع السابق، ص (67)

46 – هذا المقال في الأصل جزء من مقال منشور بعنوان: باكثير الكاتب الذي أنصف المرأة، ولم يسبق نشر هذا الجزء.

47 – أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: إحسان عباس وآخرين، دار صادر –بيروت، 1423هـ/2002م، مجلد 8، ص 241

48 – سورة يوسف، الآية 24

49 – علــي أحمد باكثير: ســلاّمة القس، مطبعة مصــر، د.ت.، ص 108

50 – السابق، ص 106

51– ابن قيم الجوزية: المختار من: أخبار النســاء، تهذيب وتعليق: منى محمــد زياد الخراط، دار ابن حزم، بيروت، 1418هـ/1998م، ص 27

52– علــي أحمد باكثير: عودة المشــتاق، مجلــة الهلال، العدد 8، المجلد 59، شوال 1370هـ/أغسطس 1951م، ص 95

53 – السابق، ص 101

الفصل الثالث

باكـــثير دراميــاً

المغزى الإسلامي في مسرحية (إخناتون ونفرتيتي)[1]

كتب باكثير هذه المسرحية عام 1938م[2] وقد كانت في مصر – آنذاك – دعوتان تقفان على طرفي نقيض، الأولى ترى أن المصريين إنما هم من نسل الفراعنة، ولذلك يجب أن يهتموا بتاريخهم الفرعوني ويقطعوا كل صلة لهم بالعروبة والإسلام. والثانية ترى أن المصريين وقد أعزهم الله بالإسلام أصبحوا عرباً فيجب على المصريين قطع كل

صلة لهم بالفراعنة. فوقف باكثير موقفاً وسطاً بين الدعوتين، ورأى أنه لا مانع أن يأخذ المصريون من تاريخهم الفرعوني الجوانب المضيئة دون التفريط في عروبتهم وإسلامهم[3]. فكتب هذه المسرحية عن إخناتون الذي يعتبر نقطة مضيئة في التاريخ الفرعوني إذ إنه الفرعون الوحيد الذي دعا إلى وحدانية الله، وثار على تعدد الآلهة عند قدماء المصريين. وقد قدم باكثير للمسرحية بالآية الكريمة: «ورسلاً قد قصصناهم عليك من قبل ورسلاً لم نقصصهم عليك» (النساء: 164) مشيراً بذلك إلى أنه من المحتمل أن يكون إخناتون من الرسل الذين لم يقص الله علينا قصصهم.

تقع المسرحية في خمسة مناظر، عبارة عن مقدمة وأربعة فصول. وقد جعل المؤلف لكل من المقدمة والفصول الأربعة عناوين كالتالي: المؤامرة، البعث، الإيمان، في مدينة الأفق، الاحتضار. زمان المسرحية القرن الرابع عشر قبل الميلاد، ومكانها مدينتا طيبة وأخيتاتون.

شخصيات المسرحية:

إخناتون: وهي أعظم شخصيات المسرحية وأهمها، حيث تظهر في كل الفصول وتلعب الدور الأول حتى ختام المسرحية.

وتتصف شخصية إخناتون -من خلال المسرحية- بالصفات التالية: الشاعرية، قوة الإيمان، الفصاحة والمنطق وقوة الحجة، رقة الشعور وشبوب العاطفة، الحلم، الشجاعة.

الملكة تي: أم إخناتون والشخصية الثانية من حيث القوة والحضور، وتتصف بالصفات التالية: بعد المطامح وحبها للنفوذ، سعة الحيلة، الغيرة على زوجها وابنها، إيمانها.

نفرتيتي: زوجة إخناتون وحبيبته، وأهم صفاتها: الجمال، الدلال العذب، روح الدعابة، الذكاء، الاعتداد بالنفس، الغيرة، حب السيطرة والنفوذ.

شخصيات رئيسة أخرى: أمنوفيس الثالث- والد إخناتون، القائد حور محب، تاي - مربية إخناتون.

الصراع في المسرحية:

يدور الصراع في المسرحية بين رغبة إخناتون في نشر دعوته الجديدة بين الناس سلماً لأن دعوته إنما تقوم على الحب والسلام، وبين رغبته في استخدام السيف ضد الكهنة الذين وقفوا له بالمرصاد وقاوموه بالعنف وألبوا الناس ضده.

وهكذا فالصراع في المسرحية إنما هو في حقيقته دفاع بالحجة والدليل العملي عن مبدأ الجهاد في الإسلام، ورد على الذين يقولون إنه مادام الإسلام يقوم على مبدأ « لا إكراه في الدين» فكيف يأمر بالقتال لنشر الدين؟ فإخناتون – في البداية– رفض استخدام العنف ضد مناوئيه من الكهنة الذين قاوموا دعوته الجديدة وحرضوا الناس ضده. وكذلك فعل أعداؤه بالشام إذ طردوا الرسل الذين أرسلهم للتبشير بالدين الجديد وهدموا المعابد التي أقاموها. وقد حاول كبير قواده (حور محب) أن يقنعه بأن استعمال السيف ضروري لنشر الدين، لأن الكهنة يقفون حائلاً بين الناس وبين قبول الدين الجديد. ولكن إخناتون لم يقتنع بكلام كبير القواد قائلاً له إن الحرب لا تتفق مع دعوة الحب والسلام التي أمره الرب بها[4].

وقد أدت سياسة إخناتون السلمية إلى أن تجرأ عليه الكهنة، حتى إن عميد كهنة أمون أساء أدبه في حضرة إخناتون ووجه اليه كلاماً جافاً فيه تهديد ووعيد لدرجة جعلت كبير القواد يفقد صوابه ويهجم عليه بالسيف لولا أن إخناتون حال بينهما[5]. وحرض الكهنة الناس على خلع طاعة إخناتون وعدم دفع الخراج واستمالوا قواد الجيش إليهم، حتى ساءت حالة الدولة وجفت

خزائنها وتفرق أتباع إخناتون عنه، واستولى الحثيون على ولاياته في الشام.

وأخيراً، حين أصبح إخناتون على فراش الموت، تبين له خطؤه وأنه يجب استخدام سيف العدل لتحطيم سيف الظلم. وقد برر المؤلف ضرورة استخدام السيف بقوله على لسان إخناتون مخاطباً ربه:

«إن رحمتك العظمى رحمة الجراح الذي يبتر العضو كي ينقذ الجسم من قرحة ساعية. حكمة غابت عني فانهار لها صرح أعمالي»[6].

الحوار:

صاغ المؤلف حوار المسرحية بالشعر المرسل -كما أسماه في المقدمة- أو الشعر الحر كما يعرف اليوم. وبذلك تعدّ هذه المسرحية أول مسرحية عربية تؤلف بالشعر الحر، بل أول تجربة شعرية فيه، وقد أشار المؤلف إلى ذلك في مقدمته للطبعة الثانية التي صدرت عام 1967م. وذكر الكاتب إبراهيم عبدالقادر المازني في تقدمته للمسرحية أن باكثير قد وفق في اختياره لهذا

النمط من الشعر لأنه يصلح للشعر التمثيلي، حيث «يسهل وروده على الأذن ويطّرد فيه الكلام اطّراد النثر»[7].

يتميز الحوار بالسهولة والسلاسة والتحدر، ولا يظهر عليه أي تكلف، بل إن القارئ قد لا يدرك أن هذا شعر موزون (كما عبر المازني في المقدمة). وقد استطاع الحوار أن يكشف عن صفات كل شخصية وأن يجعل الأحداث تنمو وتتطور.

الرمز الإسلامي في المسرحية:

ذكرنا فيما سبق أن الصراع في المسرحية يدور حول فكرة الجهاد في الإسلام. وفي المسرحية إشارة إلى السيد المسيح – عليه السلام – والرسول – صلى الله عليه وسلم –وذلك في الحلم الذي رآه إخناتون وقصه على زوجه –نفرتيتي– وهو أنه رأى رجلين أحدهما: «جميل الوجه شديد الأدمة، تقطر جمته كالخارج من ديماس، يحمل في يمناه الفجر وهذي مصر تضيء بنوره»[8]، وهذا هو وصف عيسى ابن مريم – عليه السلام – كما ورد في حديث الإسراء والمعراج[9]. والرجل الآخر: «بهي الطلعة أبيض مسقى بالحمرة أدعج، في عينيه بريق، واسع المنكبين قوي الذراعين، يحمل في يمناه الشمس وهذي مصر تموج بأنوارها

وتفيض رويداً رويداً على الكون من أقصاه الى أقصاه»[10]، وهذه صفة النبي – صلى الله عليه وسلم – كما وصفه الإمام علي – رضي الله عنه[11].

وقد كان المؤلف دقيقاً حين وصف عيسى ابن مريم – عليه السلام – بأنه «يحمل في يمناه الفجر» بينما الرسول – صلى الله عليه وسلم – «يحمل في يمناه الشمس»، ذلك أن الفجر إنما هو ناتج عن ضوء الشمس يأتي قبلها ليهيئ الناس لاستقبالها، وكذلك النصرانية ما هي إلا شعاع من نور الإسلام جاءت قبله لتهيئ الناس لاستقباله. كذلك عندما تحدث الكاتب عن نور الفجر ذكر أن «مصر تضيء بنوره» فقط، لكنه عندما ذكر أنوار الشمس ذكر أن «مصر تموج بأنوارها وتفيض رويداً رويداً على الكون من أقصاه إلى أقصاه»، وفي ذلك إشارة إلى الدور الحضاري لمصر في ظل الإسلام والذي لم يكن لها في ظل النصرانية.

الغفران في مسرحية (السلسلة والغفران) [12]

كتب علي أحمد باكثير هذه المسرحية عام 1949م، وفازت بجائزة وزارة المعارف في مصر لنفس العام. وقد عدها أحد النقاد نموذجاً للأمثولة المسرحية play Allegorical في الأدب العربي، وعرف الأمثولة بأنها «تعني أن المسرحية تحمل وراء مبنى القصة الظاهر معنىً ثانياً بقصد التعليم أو الوعظ»[13].

ملخص لأحداث المسرحية:

تـدور أحداث المسـرحية في مصـر زمن أحمـد بن طولون. قسـم المؤلف مسرحيته إلى ثلاثة فصول تنقسم إلى سبعة مشاهد. فـي الفصـل الأول نرى عبد التواب بن صـالح المقـدادي الثري الـذي يحسـن إلـى أخته الأرملـة وبناتهـا حتى يزوجهـن كلهن ويحسن إلى أخيه عبد الجواد الشحيح البخيل الذي لا يفتأ يطالـب أخاه عبد التواب بالإحسـان إلى أولاده أسوة ببنات أختهم. ورغم أنه يعمل ويكسـب الكثير من المال إلا أنه مسـتمر في طلباته من أخيـه الثـري عبـد التواب الـذي لم يكن يقصـر في تلبيـة طلباته والإفضال عليه.

ونعلم من سـير الأحداث أن عبد التواب قد وقع في المعصية، وذلـك بارتـكاب جريمة الزنى مع زوجة صـديقه قاسـم المغربي الذي أفلس وزجّ به في السـجن ولجأت أم زوجته (أم مستور) إلى عبد التواب صديقه للمساعدة في إخراج قاسم من السجن بإرضاء دائنيه حتى يفرج عنه. وفي أثناء ذلك تعرف عبد التواب إلى زوجة صـديقه قاسم (غيداء) وارتكب معها الفاحشة فحملت منه سفاحاً وحتـى لا ينكشـف أمرهـا سـقتها أمها بعضـ الأدويـة لإجهاض الجنيـن فماتـت أثنـاء الإجهاضـ. وبوفاتها اسـتيقظ ضـمير عبد

التواب وندم أشد الندم على ما اقترف من جرم وتاب إلى الله توبة نصوحاً وبذل ماله لإرضاء خصوم قاسم المغربي حتى أفرج عنه وظل يحسن إلى أم مستور. وحين خرج قاسم من السجن أعطاه عبد التواب حليّ أخته ليبيعها ويبدأ بقيمتها مشروعاً تجارياً يكون عبد التواب شريكاً فيه ليبدأ حياة جديدة ويتمكن من سداد ديون عبد التواب وسافر قاسم إلى الشام ليبدأ تجارته الجديدة هناك.

وفي المشهد الثالث من نفس الفصل يتزوج عبد التواب من كوثر وهي فتاة حديثة السن أفسدها دلال أبيها فكانت لا تقدر لزوجها حقه تقضي يومها إما في النوم أو في زيارة أبيها ولم تمكن زوجها حتى من حقوقه الزوجية التي أحلها الله له. ولكن عبد التواب كان يصبر عليها أملاً في ان تتبدل أحوالها إلى الأحسن يوماً ما. وفي نهاية الفصل يسافر عبد التواب إلى الشام بناء على طلب شريكه وصديقه قاسم الذي توسعت تجارته في الشام ونمت فاحتاج إلى معونة صديقه عبد التواب الذي كانت تجارته في مصر في كساد فسافر إلى الشام.

في الفصل الثاني يعود عبد التواب من الشام بعد عام ونصف فيجد زوجته مريضة في بيت أهلها، وحين يطلب أن تنقل إلى بيته لتمرض هناك يرفض أهلها ذلك بشدة كما يرفضون اقتراحه أن

يبعث إليها طبيباً ليكشف عليها ويصف لها الدواء بحجة أن ذلك حرام. ويشك عبد التواب في الأمر ثم تأتي أم مستور لزيارة عبد التواب في بيته وتلمح له ثم تصرح بأن زوجته حُبلى من الزنى وأن مستوراً ابنها هو الجاني وتظهر أم مستور حقدها وتشفيها وشماتتها بعبد التواب لما حل بزوجته. ولكن عبد التواب يذهب إلى بيت أهل زوجته ويطلب منهم أن تنقل زوجته إلى بيته حتى تضع حملها، وأنه سيستر عليها ولن يفضحها. فيشكره أبوها وأمها وهما لا يكادان يصدقان ما يسمعان وينهالان على قدميه بالتقبيل. وفي نفس الفصل يتزوج مستور من أخت قاسم المغربي ثم يستدعى للرحيل مع الجيش الذاهب إلى حلب لأنه جندي، فيسافر بعد عرسه بأسبوعين.

في المشهد الأول من الفصل الثالث الذي تدور أحداثه بعد سبعة أعوام من أحداث الفصل الثاني نجد عبد التواب يعيش عيشة هانئة سعيدة مع زوجته كوثر وأولادهما أسامة وشافعة ونعلم أن أسامة هو نتيجة الحمل السفاح ولكن عبد التواب وأخته (آسية) يحبانه ولا يفرقان بينه وبين أخته في المعاملة بل لعلهما يدللانه أكثر لما يريان من تحامل أمه عليه وشدتها معه لأنه يذكرها بإثمها.

وفي هذا المشهد نعلم أن مستوراً قد قتل زوجته لأنه عاد من رحلتــه مع الجيشــ فوجدها حُبلى ويقبض عليه ويودع الســجن، فيجــن جنون أمه (أم مســتور) وتقدم على عبد التواب وهي ترغي وتزبد وتهدده بفضــح أمره لصــديقه قاسم حتى لا يهنأ بعيش بينما ابنتهــا فــي القبر وابنهــا في الســجن. ولكن عبد التــواب يحاول تهدئتها ويطلب منها أن لا تفضح سر ابنتها وهي في القبر، خاصة أن زوجها قاســم المغربي شــديد الوفاء لذكراها ويبر أمها لأجلها. فتهدأ أم مستور قليلاً ولكنها تهدد بإفشاء سر زوجته كوثر وتستره عليهــا، وتخبر عبد الجــواد أخا عبد التواب، ولكــن عبد الجواد يســتطيع أن يقنع أم مســتور بكتم الأمر بعد أن يهددها برفع أمرها للســلطان ليوقع بها حدّ القــوادات لأن ابنها اعتدى على كوثر في بيتها وبعلم منها، كما وعدها بأن يشــفع لها عند السلطان ليخفف العقوبة عن ابنها لحال أمه التي لا عائل لها سواه.

وفي المشــهد الثاني نجد عبد التواب على فراش الموت وقد أحضــر أخوه عبد الجواد الشيخ بكار ليستفتيه في أمر أسامة وهل يحق له أن يرث من عبد التواب فأفتاه الشيخ بأنه بمثابة ابنه ويحق له شــرعاً أن يرث فيسر عبد التواب لذلك. ويطلب عبد التواب أن يرى أم مســتور ويسألها أن تسامحه فتفعل بعد أن يخبرها أنه كان

على علم بكل ما دبرته للانتقام منه. كما يعترف لصديقه قاسم بالجريمة التي ارتكبها مع زوجته ويطلب منه أن يسامحه فيسامحه قاسم. فيسر عبد التواب ويموت في نهاية المسرحية قرير العين.

المعنى الذي تهدف إليه المسرحية:

قد يبدو للقارئ من الوهلة الأولى أن المسرحية مبنية على مبدأ «كما تدين تدان»، كما فهم ذلك أحد النقاد حين قال: «وقد بنى الأستاذ مسرحيته على مبدأ «كما تدين تدان» ونص على ذلك صراحة، فجعل الجاني في كل مرة مجنياً عليه في المرة التالية، وهكذا حتى انكسرت السلسلة بفضل استغفار عبد التواب»[14]. ثم يوضح اعتراضه على هذا المبدأ بقوله: «أما أن يحاول المؤلف أن يؤكد للقارئ أن المقادير ستفعل بالجاني مثلما فعل، وستتولى هي أن تجعل المعتدي معتدى عليه لا مناص له من ذلك ولا منجاة، فقد أراح القارئ وسرّه وأفرحه، وأخلاه من كل مسؤولية عن مفاسد هذه الحياة»[15].

وهذا المعنى الذي فهمه ذلك الناقد هو معنى شائع –مع الأسف– في الثقافة العربية – ولا أقول الإسلامية لأن الإسلام

بــريء منها. والعامــة يتداولون في هــذا المعنى حديثاً موضــوعاً نصــه: «مــن زنى زُني به ولــو بحيطان داره»[16]، وينسـبون أبياتاً بهــذا المعنــى إلــى الإمام الشــافعي. وهــذا الحديث الموضــوع يتعارضـ مع قــول الله تعالى: «ولا تــزر وازرة وزر أخرى» وقوله تعالى: «وأن ليس للإنسـان إلا ما سعى». وباكثير لا يمكن أن يقع فــي مثل هــذا الفهــم الســطحي العامي وهــو المتمكــن من علم الحديث خاصة، ومن علوم الدين الإسلامي عامة.

والذي يظهر لي من خلال قراءتي للمسرحية خلاف ذلك. إن السلســلة التي عناها باكثير في هذه المســرحية – في رأيي – هي سلســلة الخطايا التي يرتكبها البشر دون أن تقطعها التوبة ومن ثم المغفرة. بمعنى أن الإنســان إذا ارتكب معصــية – وهو ببشــريته معرضــ لذلــك – فــإن عليه أن يســارع إلــى التوبة، عمــلاً بالآية الكريمة التي صــدّر بها باكــثير مســرحــيته، وهي قوله تعالى: ﴿والذين إذا فعلوا فاحشــة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله فاستغفروا لذنوبهــم ومن يغفر الذنوب إلا الله ولـم يصــرّوا على ما فعلوا وهـم يعلمون﴾. وفي حالة التوبة الصادقة يحصل الإنسان على المغفرة التي تقطع سلسلة الخطيئة فلا تتواصل حلقاتها.

وإذا كان للخطيئــة طــرف آخــر –كما هو الحــال في جريمة

الزنى موضـوع المسـرحية – فلا بد –كي يفوز المرء بالمغفرة – من استرضـاء وعفو الطرف الآخر. وإذا لم يحصـل هذا العفو فإن السلسـلة ستستمر. كيف؟ إذا لم يعفُ الطرف الآخر فإنه سيسعى للانتقام، تماماً كما سـعت أم مسـتور للانتقام من عبد التواب في زوجتـه (كوثـر) فأغرت ابنها مسـتوراً بالفجور بهـا. فما حدث لكوثر هو انتقام أم مسـتور وليس انتقام الله – حاشـاه عزّ وجلّ – وإن كانـت أم مسـتور أرادت أن توهـم عبد التـواب أن ذلك هو الانتقـام الإلهي حين قالت لـه وهي تزف له خبر حمل زوجته من الزنى بكل حقدٍ وتشـفٍّ: «حبلى في شهرها السابع! الحمد لله إذ أحيانـي حتى رأيت الانتقـام الإلهي قد حل بك وحق عليك! الآن استراح قلبي واشتفى غليلي!»[17].

أما ما حدث لمسـتور مع زوجته، فإن المسـرحية لا تجزم أنه فعلاً وجدها حبلى من الزنى، بل لقد قال قاسـم لعبد التواب حين عاتبه على تخليه عن رعاية أم مسـتور بعد جريمة ابنها، قال قاسم: «نعـم... ما عـدت أطيق رؤيتها بعـد الذي كان مـن ابنها يا عبد التواب. إنه فضـح أختي ولوث سـمعتي بدون بينة»[18]. فهذا نص صـريح أن مسـتوراً قتل زوجته دون بينة، بمجرد الشك، والشك منشؤه أن مسـتوراً نفسه فجر بامرأةٍ وزوجها مسافر، فظل الشك

يساوره في كل امرأة يغيب عنها زوجها، فكان أن شك في امرأته حين عاد من سفر طويل ثم تعجل فقتلها قبل أن يثبت صدق شكه من عدمه. ولو أن مستوراً تاب إلى الله بعد فجوره بكوثر واستسمح من الطرف الآخر، لاطمأن قلبه ولما ارتكب جريمته تلك حتى لو صح أن زوجته فجرت فعلاً في غيابه.

وحين شمتت أم كوثر (ميمونة) لما حل بمستور قائلة لابنتها:

ميمونة: (بصوت خافض) افرحي يا كوثر ها قد انتقم الله لك من الجاني الأثيم.. جزاء عادل وانتقام بالغ يشفي الغليل.

كوثر: (متأففة) أقصري يا أماه فما هذا بموضع للشماتة.

ميمونة: لِمَ لا يا بنتي؟ لقد سقاه الله كاساً سقانا بمثلها من قبل.

كوثر: إن جاز لنا أن نشمت بالجاني فماذا جنت فوز علينا، وماذا جنى أخوها قاسم المغربي فيستحقا منا الشماتة؟

ميمونة: كل امرئ ذنبه في جنبه.

كوثر: هذا قضاء الله يا أماه.. لعل المسكينة استدرجت فزلت. اتقي الله في الناس واسأليه دوام الستر»[19].

إن هـذا النص – في رأيي – يقطع بأن المؤلف لم يكن يقصد أن مـا حدث لكوثر كان انتقاماً إلهياً لمعصـية زوجها، كما أن ما حـدث لفـوز لم يكن انتقامـاً إلهياً لما ارتكبه زوجها مسـتور من جـرم. وإلا فمـاذا جنت فـوز؟ كما ورد على لسـان كوثر، إن الله أعدل من أن يعاقب شخصـاً لذنب جناه غيره. وكوثر حين كانت ترثـي لحـال فـوز وتقول عنهـا: «لعـل المسـكينة اسـتدرجت فزلـت».. إنما كانت تتحدث عن نفسـها وتسـتعيد ما حدث معها هي.

إن السلسـلة التي ترمز إليها المسرحية –في رأيي– هي سلسلة الخطايا والبعد عن الله، فلو سارع الناس إلى التوبة والاستغفار بعد كل معصـية لوسـعتهم رحمة الله ولتراحموا فيمـا بينهم فانقطعت سلسـلة الخطايـا عـن رقابهـم. يؤكد ذلـك قول عبد التـواب لأم مستور حين علم بأن ابنها قتل زوجته: «.. سامحيني يا أم مستور. هذا قضـاء الله المكتوب.. هذه سلسـلة الخطيئـة انتظمتنا جميعاً ولا يقطعهـا إلا الغفـران.. اغفـري لي يـا أم مسـتور كيما تنقطع السلسـلة»[20]. وقول عبـد التـواب لقاسـم بعد أن اعتـرف له عبد التواب بما كان منه وسـامحه قاسـم: «ها قد انقطعت يا قاسم! قد سقطت من عنقي! هنئني يا قاسم هنئني.. أنا الآن حر طليق!»[21].

الدعوة إلى فضائل الأخلاق

ذكرنا في مستهل المقال أن الفضائل الأخلاقية التي تدعو إليها الآيات الكريمة التي صدر بها باكثير مسرحيته متمثلة في شخصية عبد التواب بطل المسرحية. كان عبد التواب ينفق في السراء والضراء، فقد كفل أخته الأرملة وبناتها حتى زوجهن كلهن، وحين زوج صغراهن (الرباب) كان في ضائقة مالية بسبب كساد تجارته، ولكنه لم يقصر بها عما فعل لأخواتها من تجهيز وأهداها جاريته الخاصة لأنه لم يكن يملك أن يشتري لها جارية جديدة أسوة بأخواتها حتى إن أخته لامته في ذلك فقال لها: «كلا والله لا أقصر بالرباب عن أخواتها من قبل»[22]. كذلك فإنه – لضيق ذات يده – أعطى قاسماً حليّ أخته ليبيعها ويبدأ بقيمتها تجارة جديدة له بعد خروجه من السجن.

أما كظمه لغيظه وعفوه وإحسانه فهناك العديد من الأمثلة عليها في المسرحية. فأخوه عبد الجواد كثيراً ما كان يثير غضبه بلومه على الإنفاق على بنات أختهما أو (بنات الغريب) كما يدعوهن بينما لا يفعل نفس الشيء مع أولاد أخيه، إلا أن عبد التواب يصبر على شدته ويكظم غيظه ويعطيه ما يسأله حتى وهو في حالة من ضيق ذات اليد. ويستمر عبد الجواد في جشعه

وطمعه طول أحداث المسرحية فهو تارة يطالب عبد التواب بالتبرؤ من أسامة لأنه ليس من صلبه، حتى لا يدخل في نسبه من ليس من صلبه، بينما هو في حقيقة الأمر يخشى أن يحجبه الغلام من أن يرث عبد التواب، ولما حضرت عبد التواب الوفاة أحضر عبد الجواد القاضي بكار –دون أن يطلب منه عبد التواب ذلك– ليستفتيه في أمر أسامة وهو يظن أن القاضي سيفتي بعدم جواز أن يرث، فلما خيب القاضي ظنه، خشي عبد الجواد أن ينقض عبد التواب وصيته التي أوصى له فيها بعشر ثروته، فيخبره عبد التواب أنه لن ينقض الوصية. كل هذا التسامح والعفو والإحسان يصدر من عبد التواب في حق أخيه.

أما تسامح عبد التواب مع الآخرين فخير ما يمثله إحسانه إلى أم مستور رغم علمه أنها هي التي أغرت مستوراً أن يفجر بزوجته، وهي التي أوعزت إلى الداية التي أحضرها أهل كوثر لتسقط الجنين أن لا تسقطه، وأنها ظلت تحرض عبد الجواد حتى يحمل أخاه على نفي نسب أسامة، ولكن عبد التواب رغم كل ذلك يظل يحسن إليها ويبرها، ويعوضها عن صلة قاسم التي قطعها بعد جريمة مستور. وأكبر كظم للغيظ وعفو هو صبر عبد التواب على خطيئة زوجته وستره عليها، وعفوه عنها، وتربيته

لابنها وإلحاقه بنسبه وتوريثه. حتى إن بعض النقاد قد أخذ ذلك على باكثير، حيث قال: «الحق أن الأستاذ علي باكثير قد وضع عبد التواب في موضع لا يتفق لإنسانٍ كائناً من كان أن يقفه، وجعله في درجة لا تكون إلا للملائكة الأبرار»[23].

والذي أراه أن عبد التواب إنما يمثل البشر المؤمن المتسامي بأخلاقه حتى يكاد يصل إلى درجة الملائكة. لقد وضح المؤلف الصراع الذي عاناه عبد التواب حين علم بحمل زوجته سفاحاً، وحتى قبل أن يعلم يقيناً فقد شك في الأمر حين عاد من سفره فوجدها مريضة في بيت أهلها وخاصة عندما رفض أهلها الطبيب الذي أحضره، ورفضوا نقلها إلى بيته، ومنعوه حتى من لمسها إذا زارها. يتبين ذلك من حواره مع جاريته صالحة التي ذكرت -دون أن تقصد أي معنى آخر - لفظ «حبلى» أمامه، فيغضب عبد التواب، وحين تعتذر له إذا كانت جاوزت حدّها معه، يزداد غضبه فيقول: «ممَّ تعتذرين؟ أفصحي لي يا جارية إن كنت تعلمين شيئاً لا أعلمه؟»[24]. وحين يقول له أخوه عبد الجواد إنها ليست مريضة، يراع عبد التواب، ولكنه يهدأ حين يوضح له عبد الجواد قصده أنها تتعلل بالمرض لأنها لا تريده، وحين تنفي أخته (آسية) ذلك الزعم قائلة إنها وأمها كن يكثرن من السؤال عنه في غيبته

ويسـألن عـن موعد عودتـه، يقول عبـد التواب في شـبه ذهول: «أوكانتـا تكثران السـؤال عن موعد أوبتي يا آسـية؟»[25]. وهكذا حين يحاول قاسـم التخفيف عن همه من مرض زوجته ويقول له إن أمه قد أصـيبت بعرق النسا وهي حبلى فلما وضعت زال عنها، يتمعـر وجه عبد التواب ويظن أن قاسـماً يشـمت بـه، ويقول له: «أأنـت أيضـاً شـامت بي يا قاسـم؟»[26]. وحين يذهـب إلى بيت زوجته ويتيقن من أنها حبلى، تخور قواه ويتهاوى على المقعد.

كل هـذا يؤكـد أن المؤلف لم يظهره بمظهـر الملائكة بل إنه بشـر يحزن ويتألم ويغضب ويحب كسـائر البشر ولكنه استطاع أن يتسـامى بأخلاقه حتى كاد أن يصل إلى مرتبة الملائكة. إن عبد التـواب قـد لا يكون شخصـية حقيقية التقطهـا المؤلف من واقع الحياة، ولكنه مثال لما ينبغي أن يكون عليه المسـلم الحق، ومثال لمـا ينبغـي أن يكون عليـه أفراد المجتمع المسـلم، حتى يصـبح مجتمعاً متكافلاً متعاطفاً، يعفو بعضـه عن بعض، وإن صدرت من أي منهم معصية سارع إلى التوبة والاستغفار.

بناء ولغة المسرحية:

إن المسـرحية مبنية بناء محكماً مـن الناحية الفنية والأحداث

تتصاعد فيها تصاعداً منطقياً والحوار فيها على درجة عالية من الجودة وقد ساعد في تطور الصراع والكشف عن طبيعة الشخصيات ومستوياتها الفكرية. وقد صاغ المؤلف الحوار في لغة عربية فصحى سهلة المأخذ مع تطعيمها ببعض المفردات الفصيحة ولا نقول الغريبة، فليست هي بغريبة ولكنها قد تبدو كذلك لبعضنا في الوقت الحاضر، كقول آسية –مثلاً– في بداية المشهد الثالث من الفصل الأول في معرض حديثها عن كوثر: «هذا الضحى قد متع وهي نائمة بعد»[27]. كما طعم حواره أيضاً ببعض المفردات العامية الفصيحة، كقول آسية: «لعلك نمت البارحة نومة طيبة؟» وقول كوثر: «أين صالحة؟ هل أعدت الماء السُخن؟»[28]. وقول ميمونة لعبد التواب: «والله لأبوسن قدميك يا سيد الرجال»[29]. وغيرها كثير.

ثقافة باكثير الإسلامية:

حرص باكثير في صياغته للمسرحية على الالتزام بتعاليم الإسلام. فقد حرص –مثلاً– على عدم التقاء الرجال والنساء معاً إلا من كانت بينهم صلة رحم وكان أحدهم محرماً للآخر. فيما عدا أم مستور العجوز التي كانت تقابل عبد التواب. من ذلك

-على سبيل المثال- حين جاء عبد التواب إلى منزل أهل زوجته لاصطحابها إلى منزله أصرت ميمونة (أم كوثر) على زوجها (إسماعيل) أن يقابله رغم أنه كان لا يريد أن يلقاه خجلاً مما جنته ابنته، ولكن حين يحضر عبد التواب ومعه أخته آسية، تقول ميمونة لزوجها: «قد جاء بأخته آسية معه..أدخل حجرتك يا إسماعيل»[30].

وتبدو ثقافة باكثير الإسلامية في فهمه لأحكام الفقه، وذلك حين أفتى -على لسان القاضي بكار- بأن إلحاق عبد التواب أسامة بنسبه وتوريثه موافق للشرع، وأورد الدليل على ذلك من السنة المطهرة وهو قول الرسول صلى الله عليه وسلم (الولد للفراش وللعاهر الحجر)[31]. وقد حرص باكثير على إيراد ذلك لينفي عن القارئ -غير المتخصص- أية ريبة في شأن هذا الحل الذي أورده. وقد جاء ذلك منطقياً ومنسجماً مع أحداث المسرحية حيث جعل باكثير عبد الجواد أخا عبد التواب هو الذي يحضر القاضي ليستفتيه عبد التواب ظناً منه -لجهله بالفقه- أن القاضي سينكر على عبد التواب، وبذلك يرث عبد الجواد من أخيه بدل أن يحجبه الغلام في حال توريثه. وهذا دليل آخر على إلمام باكثير بعلم الفرائض والمواريث في الإسلام.

دلالة الأسماء:

ثمة شيء أخير يسترعي الانتباه في هذه المسرحية، ولعله أن يكون موجوداً في أعمال باكثير الأخرى ولكنه واضح كل الوضوح في هذه المسرحية، وهو دلالة أسماء شخصيات المسرحية على كل منهم. فاسم عبد التواب يتناسب تماماً مع شخصية عبد التواب الذي يظهر من أول المسرحية إلى نهايتها في صورة التائب الذي يذكر ذنبه ويستغفر الله منه ويطلب من كل من له صلة بذلك الذنب أن يعفو عنه ويسامحه.

وأخوه عبد الجواد ذلك الشحيح البخيل الذي لا يفتأ طيلة المسرحية يطلب من أخيه المعونة تلو المعونة تارة بحجة تزويج ابنه وتارة بغيرها من الحجج رغم أنه يعمل في ديوان السلطان ويحصل على راتب وفير، ولكنه يكنز ماله ولا ينفق منه إلا النزر اليسير، إنه عبد للجواد الكريم الذي يسر له هذا المنصب الرفيع الذي يحصل منه على الراتب الوفير، والذي يسر له هذا الأخ الكريم الذي يعطيه ويكرمه وأولاده بل ويوصي له بعشر تركته.

أما أختهم (آسية) فهي حقاً آسية لأحزان وهموم أخيها عبد التواب تحزن لحزنه وتفرح لفرحه، وهي التي خطبت له العروس الجميلة التي أرادت بها أن تنسيه همه وحزنه، وتدخل السرور على

قلبه. وإذا قارناها بأخيه عبد الجواد الذي لا تربطه بعبد التواب إلا المصلحة فقط ولا يرى فيه إلا كنزاً عليه أن يحصل منه على أقصى ما يستطيع دون أن يحفل بهمومه أو يحاول أن يساعده أو يقف إلى جواره في محنة أو ضائقة، فليس له من الأخوة إلا اسمها، عكس (آسية) التي تحرص على راحته وتشاركه همومه وتواسيه.

وأم مستور، ظل سرها مستوراً عن الجميع -أبطال المسرحية- ولا يعلم به إلا عبد التواب، فهي التي تعلم بسر عبد التواب مع ابنتها غيداء وهي التي دبرت الانتقام من عبد التواب في زوجته كوثر وهي التي دبرت فشل إجهاض كوثر لثمرة الخطيئة. وابنها مستور ظل مستوراً لا يظهر إلا في الخلفية حين فجر بكوثر وحين قتل زوجته.

وكوثر - والكوثر نهر في الجنة - هي التي روت ظمأ عبد التواب وأعادت السكينة إلى نفسه بعد أن افتقدها إثر تسببه في وفاة غيداء. وقاسم المغربي هو قاسم مشترك في الأحداث كلها فهو زوج غيداء ضحية عبد التواب وهو أخ فوز ضحية مستور، ولقد قاسم عبد التواب وشاركه في تجارته. أما الطفل (أسامة) -والأسامة من أسماء الأسد- فقد كان كالشبل في شراسته وكثرة حركته. وأما أخته (شافعة) فقد شفعت لكوثر خطأها في أول زواجها حين تأبت على زوجها ومنعته حقه الشرعي.

المفارقة في مسرح باكثير السياسي

إمبراطورية في المزاد نموذجاً [32]

امتاز مسرح علي أحمد باكثير السياسي بالكوميديا الساخرة، خاصة عندما يتناول الصراع العربي ضد الصهيونية والاستعمار، بل إن باكثير يعدّ أول كاتب مسرحي عربي يستخدم الملهاة (الكوميديا) في المسرح السياسي ولم يسبقه أحد في هذا المجال[33]. والطريف أن باكثير لم يكتشف قدرته على كتابة الملهاة إلا عندما بدأ عام 1946م في

كتابة سلسلة مسرحيات قصيرة ذات فصل واحد وأخذ ينشرها في الصحف السائدة آنذاك.

وقد كتب باكثير، بالإضافة إلى المسرحيات السياسية القصيرة التي أشار إليها، خمس مسرحيات سياسية كوميدية عن الصراع العربي ضد الصهيونية والاستعمار هي: مسمار جحا (1951م)، إمبراطورية في المزاد (1952م)، شعب الله المختار (1956م)، إله إسرائيل (1959م)، التوراة الضائعة (1969م). وسنحاول في السطور التالية تناول المفارقة في مسرحية «إمبراطورية في المزاد» كنموذج لمسرح باكثير السياسي.

مسرحية «إمبراطورية في المزاد»:

كتب علي أحمد باكثير هذه المسرحية عام 1952م. وهي ملهاة من أربعة فصول، تدور أحداثها حول تخيل الكاتب لسقوط إمبراطورية بريطانيا العظمى -كما كانت تعرف آنذاك – التي لم تكن تغيب عنها الشمس، وذلك بعد تكون الكتلة الثالثة في مؤتمر دلهي للسلام، التي دعت إلى تصفية الإمبراطورية البريطانية وبيع مستعمراتها في المزاد لتشتري شعوبها حريتها. وقد حدث ما تنبأ به المؤلف حين ظهرت كتلة عدم الانحياز وعقدت مؤتمر

باندونج بعد تأليف المسرحية بثلاثة أعوام، كما أشار المؤلف في ملحوظة له في مقدمة المسرحية. كما كشفت المسرحية أبعاد الهيمنة الصهيونية في بريطانيا، وسيطرة اليهود على السياسيين البريطانيين.

تعريف بالشخصيات:

المستر تويلمان: عضو في البرلمان من حزب العمال. يمتاز بالطيبة والسذاجة والبخل الشديد. فقد كان شديد الثقة بفوز حزبه في الانتخابات رغم محاولات ابنه (هنري) في إقناعه بالسيطرة اليهودية على صنّاع القرار البريطاني، وأن حزب المحافظين سيفوز لأن «اليد العليا» تريد ذلك.

هنري: ابن المستر تويلمان، ويبدو خلال المسرحية شاباً ذكياً، وطنياً، غيوراً، يؤلمه تحكم اليهود، وسيطرتهم على الحكومة البريطانية. ينضم إلى الحزب الفاشي المناهض لليهود، ويتعرض للفصل من عمله بسبب ذلك. وحين تقوم الثورة يشترك فيها لتخليص بلاده من السيطرة اليهودية.

المستر ستيتلي: عضو من حزب المحافظين، صديق حميم للمستر تويلمان وعائلته.

المستر سيركل: وهو الاسم الذي اختاره المؤلف لرئيس الوزراء البريطاني ونستون تشرشل. ويبدو في المسرحية بديناً قصيراً نهماً إلى النساء والشراب. كما يبدو أحمقَ وعدوانياً وصهيونياً أكثر من الصهاينة.

المستر كوهين: يهودي بريطاني. يتميز بالخبث والدهاء، وهو صديق لكل من المستر تويلمان والمستر ستيتلي.

تلخيص أحداث المسرحية:

تقع المسرحية –كما أسلفنا– في أربعة فصول. في الفصل الأول تطالعنا المسرحية بالمستر تويلمان –عضو البرلمان من حزب العمال– وهو واثق تمام الثقة بفوز حزبه في الانتخابات الجارية، بينما يؤكد له ابنه (هنري) أن حزب المحافظين هو الذي سيفوز لأن «اليد العليا» ويقصد بها اليهود – تريد ذلك. ويأتي المستر كوهين بصحبة بائع بدلات قديمة ليعرض ما لديه على المستر تويلمان الذي يشتري منه بدلة قديمة.

وفي أثناء ذلك يقيم المستر تويلمان وزوجته حفلة بمناسبة عيد زواجهما، يحضرها المستر ستيتلي وأسرته، وهو صديق للمستر تويلمان وينتمي إلى حزب المحافظين. ويدور جدل بين

الرجلين حيث يؤكد كل منهما أن حزبه هو الذي سيفوز في الانتخابات، ويتحول الجدل إلى شجار عنيف حتى يمسك كل منهما بربطة عنق الآخر، لولا تدخل (هنري). وبينما هم كذلك يعلم المستر تويلمان عن طريق الهاتف بفوز حزب المحافظين، فيحزن لذلك، بينما يفرح المستر ستيتلي ويندفع للرقص.

وفي الفصل الثاني تدور الأحداث خلال حفلة في منزل المستر ستيتلي احتفالاً بفوز حزبه، يحضرها المستر تويلمان وأسرته، كما يحضرها المستر ولنجتون سيركل – رئيس الوزراء– ويعطي المستر كوهين خطاباً لهنري وحين يفضه يجده إقالة له من عمله. وبينما كان الحاضرون يشربون ويرقصون، في نشوة وفرح، يحضر وزير الدفاع ليخبر رئيس الوزراء أن مؤتمر الشعوب المنعقد في دلهي، الذي يسعى إلى إقرار السلام قد قرر في إحدى جلساته السرية تصفية الإمبراطورية البريطانية. إلا أن رئيس الوزراء – وهو في غمرة سكره – يسخر منه ولا يلقي بالاً لكلامه.

في الفصل الثالث، تتطور الأحداث، ونرى الدول الكبرى تؤيد مؤتمر دلهي – في الدعوة إلى تصفية الإمبراطورية البريطانية– الواحدة تلو الأخرى. فبعد فرنسا، تعلن روسيا

تأييدها، ثم الولايات المتحدة. وبينما كان كل من أسرة المستر تويلمان والمستر ستيتلي مجتمعتين في منزل الأخير، يدخل عليهم فجأة المستر سيركل -رئيس الوزراء- متنكراً في ملابس امرأة مخفياً وجهه بقناع، ويطلب منهم إخفاءه عن الثوار الذين يلاحقونه. وبعد قليل يحضر الثوار فيقتادون كلاً من المستر سيركل، والمستر ستيتلي، والمستر تويلمان، بعد أن يضعوا القيود في أيديهم.

في الفصل الرابع والأخير، تدور الأحداث في السجن، حيث يحبس الثلاثة (تويلمان، وستيتلي، وسيركل). ونعرف من خلال الحوار الدائر بين كل من المستر تويلمان والمستر ستيتلي، أن زوجة المستر تويلمان قد توفيت وأن ابنه (هنري) قد انضم للثوار. ويأتي هنري لزيارتهما ويطلب من والده مفتاح خزينته الحديدية ويخبره أن الثوار قد صادروا ممتلكاته وممتلكات الأغنياء بهدف شراء حرية جزيرة بريطانيا عندما تعرض للبيع في المزاد، حيث لم تكفِ أموال الدولة والأموال التي جمعت من بيع الأسطول وسلاح الطيران لذلك. وينصرف هنري بعد أن يأخذ المفتاح من أبيه.

ثم يدخل ثلاثة من الجنود ويقتادون المستر سيركل، وحين

يسألهم عن الوجهة التي يسوقونه إليها، يخبرونه أنهم سيأخذونه ليباع في المزاد العلني، فيطلب بيعه لإسرائيل، لكنهم يخبرونه أن إسرائيل قد زالت من الوجود وأن العرب هم الذين يحكمون فلسطين الآن.

ثم يعود هنري مرة أخرى فرحاً ويبشر أباه والمستر ستيتلي أن سراحهما سيطلق، ويخبرهما أن الكتلة الثالثة قد عارضت بيع المستر سيركل وطالبت أن يحاكم مع مجرمي الحرب. كما يخبر والده أن المستر كوهين قد انتحر بعد أن صادرت الحكومة البريطانية ممتلكاته وممتلكات جماعته. وتنتهي أحداث المسرحية بخروجهما من السجن.

المفارقة في المسرحية:

حفلت المسرحية بالعديد من المفارقات بأنواعها المختلفة. وسنحاول تناول أمثلة من هذه المفارقات مع بيان نوعها:

المفارقة اللفظية:

يمكن تعريف المفارقة اللفظية بأنها: «نمط كلامي، أو طريقة

من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضاً أو مخالفاً للمعنى الظاهر»[34]. وتنقسم المفارقة اللفظية إلى قسمين: الإبراز، والنقش الغائر[35].

وإذا تتبعنا هذه النماذج في المسرحية، فإننا سنجد أن كلا النوعين قد استخدم بطريقة أو بأخرى. وسنشير إلى أمثلة من هذه النماذج.

الإبراز:

من أمثلة الإبراز، ويعرف أيضاً «بالذم بصورة المدح»[36]، ما ورد في الفصل الأول على لسان اليهودي كوهين، مخاطباً المستر غوردون، وهو بائع ملابس قديمة، كان كوهين قد أحضره إلى منزل المستر تويلمان ليبتاع منه بدلة قديمة. فحين برر المستر تويلمان رغبته في شراء بدلة قديمة واحدة فقط بدلاً من اثنتين بقوله:

تويلمان: كلا.. ينبغي علينا نحن معشر النواب أن نشارك الشعب في الشظف الذي هو فيه، حتى نكون قدوة حسنة [37].

رد المستر كوهين بقوله، مخاطباً البائع:

كوهين: أرأيت يا مستر غوردون؟ يحق لبريطانيا أن تفخر بأن يكون بين نوابها كهذا النائب العظيم، المستر تويلمان[38].

فها هنا يبدو واضحاً أن كوهين يتهكم على بخل المستر تويلمان، وأن قوله «العظيم»، على غير ما يقصده بالفعل.

كذلك حين يسأل المستر تويلمان البائع مع أي الحزبين هو، يرد المستر كوهين – ليلقنه الإجابة:

تويلمان: خبرني يا مستر غوردون مع أي الحزبين هواك؟.. مع حزبنا أم مع المحافظين؟

كوهين: مع العمال طبعاً.. معظم الشعب مع العمال.

غوردون: أجل يا سيدي.. معظم الشعب مع العمال[39].

فمن الواضح تماماً أن البائع مع حزب المحافظين، ولذلك سارع كوهين إلى الرد حتى لا يقع البائع في الورطة، ويخبر المستر تويلمان بأنه مع الحزب العدو له. وفي تكرار عبارة «معظم الشعب مع العمال» الكثير من التهكم والمفارقة لأنه خلاف المعنى الذي يريده كل من كوهين والبائع.

ومن أمثلة هذا النوع من المفارقة اللفظية «الإبراز» أيضاً،

قول البائع (المستر غوردون) لكوهين، بعد انصراف المستر تويلمان لإحضار زوجته:

كوهين: ألا ترى كيف خدمتك فعرفتك بمثل هذا النائب المحترم.

غوردون: محترم حقاً يا مستر كوهين! لو كان الناس جميعاً مثله ما..

كوهين: صه![40].

فقول غوردون: «لو كان الناس جميعاً مثله..»، يشي بالمعنى المناقض الذي يقصده من قوله: «محترم حقاً».

كما نجد «الذم بأسلوب المدح» أيضاً في قول هنري لأبيه:

هنري:.. إني واثق أنك لم تدفع في هذه البدلة عُشر ثمنها الأصلي.

تويلمان: ماذا تعني بقولك عُشر ثمنها الأصلي؟

هنري: أوه.. لا يسرعنَّ بك الغضب.. إنما أعني أنك ماهر في البيع والشراء ولا يقدر أحد أن يغلبك، فالبضاعة التي ثمنها عشرة جنيهات تستطيع أنت بمهارتك أن تشتريها بجنيه واحد[41].

فمن الواضح تماماً أن هنري يعرف بخل والده وشدته في المساومة، ولكنه جعله «ماهراً في البيع والشراء» على عكس المعنى الذي يضمره في نفسه.

ومن المفارقات اللفظية الطريفة، ذلك المشهد الذي يخاف فيه المستر تويلمان على الكرسي الذي يجلس عليه صديقه البدين ستيتلي، فطلب من ابنه هنري إحضار كرسي آخر له:

(يئط الكرسي الذي يجلس عليه ستيتلي أطيطاً شديداً)

تويلمان: (يمتقع وجهه فيدنو من ستيتلي) أوه هذا كرسي لا يصلح لك.. انطلق يا هنري فأت له بكرسي آخر.

....

ستيتلي: إن كنت تخاف على الكرسي..

تويلمان: كلا بل أخاف عليك أنت أن يسوخ بك الكرسي إلى الأرض. انطلق يا هنري[42].

ذلك أن المستر تويلمان إنما كان في الحقيقة يخاف على الكرسي أن ينكسر، ويتضح السبب في إحضار الكرسي الآخر، عندما يقول المستر تويلمان – فيما بعد – للمستر ستيتلي:

تويلمان: لا عليك يا صديقي.. إذا كنت مصمماً على إتلافه فأتلفه كما تشاء.. إنه على كل حال كرسي وحيد.

ستيتلي: وحيد؟

تويلمان: نعم.. ليس له إخوة يبكونه إذا هلك، بخلاف الكرسي الأول الذي له خمسة إخوة![43].

وهنا تظهر المفارقة جلية، في خوف المستر تويلمان على الكرسي الأول أن ينكسر.

وتستمر المفارقة في نفس المشهد، حين يتعجب المستر ستيتلي من «رقة» المستر تويلمان مع أنه سياسي، فيرد المستر تويلمان قائلاً:

تويلمان: بل ينبغي للسياسي أن يكون رقيق القلب أحياناً، وإلا فلن ينجح أبداً.. إذ كيف يتاح له أن يشعر بآلام شعبه، إذا كان فظاً غليظ القلب؟

ستيتلي: (ساخراً) لعل من هذه الرقة قد نبعت فكرة التأميم لصناعة الصلب[44].

فمن الواضح أنه يقصد النقيض تماماً.

وفي الفصل الثاني، حين يُسلِّم المستر كوهين رسالة إلى هنري من المحامي الذي يعمل عنده تخطره بالاستغناء عن خدماته، يقول:

كوهين: يلذ لي أن أخدم أصدقائي بأية صورة.. حتى وإن لم أظفر منهم بكلمة شكر[45].

فالحقيقة التي يعلمها هنري أن كوهين لا يكن لهنري أي ود لأنه عضو في الحزب الفاشي المعادي لليهود. فقول كوهين: «أصدقائي» هي مفارقة لفظية، تحمل عكس المعنى الظاهر.

النقش الغائر:

يُعرَّف هذا النوع من المفارقة اللفظية بأنه «يقوم على تخفيف القول بدلاً من المبالغة فيه وكثيراً ما يتداخل هذا النمط من المفارقة بالمفارقة السقراطية، أو مفارقة الاستخفاف بالذات»[46].

ومن أمثلة المفارقة السقراطية، أو ما يمكن أن نطلق عليه «تجاهل العارف» في المسرحية، قول المستر سيركل – رئيس الوزراء – لقائد قوات الشرق الأوسط (الجنرال روبرت) حين

حضر مع وزير الدفاع لإخبار رئيس الوزراء بتطورات مؤتمر دلهي:

سيركل: ألم تجعل إحدى الصحف المصرية جائزة كبيرة لمن يأتي برأسك، أو رأس أحد قوادك؟

روبرت: بلى يا سيدي، ولكننا لم نمكنهم من ذلك.

سيركل: الجائزة مائة جنيه فيما أذكر.

روبرت: كلا يا سيدي بل ألف جنيه.

سيركل: ألف جنيه؟ هذا ثمن كبير، إن رأسك ورؤوس قوادك جميعاً لا تساوي عندنا هذا المبلغ، ونحن على استعداد لتقديمها إلى تلك الصحيفة المصرية إذا دفعت لنا هذا الثمن [47].

فمن الواضح أن سيركل يعلم قيمة الجائزة، ولكنه أراد السخرية من القائد، فتجاهل قيمتها قائلاً: «الجائزة مائة جنيه فيما أذكر..، فقوله: «مائة جنيه»، بعد قوله: «جائزة كبيرة»، هو إمعان في التهكم والسخرية.

كذلك عندما يقبض الثوار على المستر سيركل -رئيس الوزراء- متنكراً في ثياب امرأة، يسخر منه رئيس الثوار:

(يدخل الرجال الثلاثة وهم يسوقون سيركل)

الرئيس: (يتجاهل ساخراً) ويلكم.. إني لم آمركم بالقبض على النساء.. أطلقوا سراح هذه السيدة.. [48].

فرئيس الثوار يعلم أن هذه السيدة إنما هي المستر سيركل متنكراً بملابس امرأة، ولكنه أراد السخرية منه والتهكم عليه فتجاهله «تجاهل العارف».

مفارقة الموقف:

تنقسم مفارقة الموقف إلى خمسة أنماط[49]، سنتناول منها نمطين هما: المفارقة الدرامية، ومفارقة الحدث.

المفارقة الدرامية:

تُسمى المفارقة مفارقة درامية، «عندما نرى شخصية ما تتصرف بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور»[50].

وإذا أمعنا النظر في المسرحية، فسنجد أن المستر تويلمان، ظل طوال الفصل الأول واثقاً من انتصار حزب العمال في

الانتخابات، ولم يُلقِ بالاً إلى حديث ابنه (هنري) الذي كان يردد أن حزب المحافظين سيفوز ولو بأغلبية ضئيلة لأن «اليد العليا قد أرادت ذلك وإرادتها نافذة» [51].

فالمفارقة الدرامية هنا تكمن في تصرف المستر تويلمان الذي ظل يصرح بأن حزبه سيفوز بالانتخابات، بينما يعلم القارئ - من خلال الأحداث - أن حزب المحافظين سيفوز لأن اليهود أرادوا ذلك.

كذلك نرى المستر سيركل - رئيس الوزراء - لا يلقي بالاً لمؤتمر دلهي، مقللاً من شأنه، ويسخر من وزير الدفاع الذي جاءه في لحظة احتفاله بالفوز في الانتخابات لينقل إليه تطورات المؤتمر، فيسخر سيركل منه ومن روبرت - قائد قوات الشرق الأوسط - قائلاً:

سيركل: (ساخراً) صحيح يا مستر روبرت؟

روبرت: نعم يا سيدي الرئيس.

سيركل: ومن أجل هذا طرت إلينا من مصر؟

روبرت: نعم.

سيركل: أردت أن تستر فشلك فيها باختراع هذه الأنباء التافهة؟

روبرت: يا سيدي أنا لم أخترع هذه الأنباء.

سيركل: فقد هولت بها علينا لتصرفنا بها عن عجزك في مصر وخيبتك؟ [52].

فالمفارقة الدرامية هنا تكمن في جهل المستر سيركل بما يدور حوله من خطر، بينما القارئ يدرك – من خلال الإشارات في المسرحية – أن الإمبراطورية البريطانية في سبيلها إلى الزوال. من هذه الإشارات قول هنري:

هنري: هذا الأحمق المغرور يزعم أنه منقذ الإمبراطورية، الذي جاءت به العناية الإلهية لينفخ فيها الحياة، وما يدري أن القدر الساخر إنما جاء به ليجهز عليها فيريحنا[53] من آلام الاحتضار[54].

مفارقة الحدث:

تتداخل المفارقة الدرامية، بشكل أو بآخر، مع مفارقة الحدث[55]، ويمكن التفريق بين المفارقة الدرامية ومفارقة

الحدث، بالقول: إن «مفارقة الحدث تكتمل بظهور خيبة أمل الضحية، بينما المفارقة الدرامية موجودة قبل ظهور النتيجة»[56].

وبناء على التفريق السابق، فإن المفارقة الدرامية تكمن في يقين المستر تويلمان وتصريحه بفوز حزبه، بينما تكمن مفارقة الحدث في فوز حزب المحافظين، وخيبة أمل المستر تويلمان.

كما أن المفارقة الدرامية في تصور المستر سيركل بأنه «منقذ الإمبراطورية»، يكتمل بمفارقة الحدث الذي يصور فيه المستر سيركل وهو متنكر في ثياب امرأة[57]، وكذلك تصويره وهو يقاد ليباع في البورصة[58].

ومن مفارقات الحدث، أيضاً، موقف أخذ هنري مفتاح الخزينة الحديد من والده ليسلمه للثوار الذين يصادرون أموال الأغنياء لشراء الجزيرة وتحريرها:

تويلمان: سلب المفتاح أشد عليّ من كل كابوس.. إنه كابوس الكوابيس.. ومن الذي سلبه مني؟ ابني[59]!

فلو كان الذي أخذ المفتاح من المستر تويلمان أي جندي آخر، لما كانت هناك مفارقة، أما أن يجعل المؤلف ابن المستر تويلمان نفسه يتولى ذلك فهذه، ولا شك، مفارقة.

ولعل المفارقة الكبرى هي بيع الإمبراطورية البريطانية في المزاد، بعد أن كانت إمبراطورية عظمى لا تغيب عنها الشمس. والمفارقة الأكبر هي أن كتلة الدول الآسيوية والإفريقية هي التي عارضت بشدة بيع الجزيرة البريطانية لغير شعوبها:

تويلمان: يا للمذلة والهوان. هذه الدول التي كانت من مستعمراتنا صارت اليوم تقضي في أمرنا وتفصل.

هنري: من حسن حظنا وحظ العالم وجود هذه الكتلة الثالثة. ولولاها لصار الشعب البريطاني وشعوب الإمبراطورية كلها عبيداً للروس وللأمريكان.

ستيتلي: ماذا فعلت هذه الكتلة؟

هنري: عارضت في بيعنا بشدة، واحتجت بأن ذلك يخالف ميثاق مؤتمر دلهي، الذي حرم الاستعمار تحريماً باتاً بكل صوره وألوانه[60].

المفارقة الرومانسية:

يقوم الكاتب في المفارقة الرومانسية «بخلق وهم (illusion) على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال

انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة»[61].

ومن المواقف التي يمكن أن تشكل مفارقة رومانسية في المسرحية، المشهد الذي يطلب فيه المستر تويلمان من ابنه هنري أن يحضر كرسياً آخر للمستر ستيتلي، مبرراً ذلك بأن الكرسي الأول لا يليق بالمستر ستيتلي[62]. ولكن «الوهم» الأخلاقي النبيل، ينهار عندما يتضح قصد المستر تويلمان الحقيقي من إحضار الكرسي الآخر، بقوله:

تويلمان: لا عليك يا صديقي.. إذا كنت مصمماً على إتلافه فأتلف كما تشاء.. إنه على كل حال كرسي وحيد.

ستيتلي: وحيد؟

تويلمان: نعم.. ليس له إخوة يبكونه إذا هلك، بخلاف الكرسي الأول الذي له خمسة إخوة[63].

وقد سبقت الإشارة إلى ما في هذا الموقف من مفارقة لفظية أيضاً[64].

ومن أمثلة المفارقة الرومانسية أيضاً، رغبة المستر سيركل في أن يباع لإسرائيل، فقد علل ذلك بقوله:

سيركل: إن كان لابد من بيعي فبيعوني لإسرائيل، فإني أشتهي..

الثاني: ويلك يا صهيوني.. أما زلت..

الأول: (يقاطعه) مهلاً.. دعه يكمل حديثه.

سيركل: شكراً يا سيدي،.. إني أشتهي أن أقضي آخر أيامي في الأرض المقدسة، بجوار قبر السيد المسيح[65].

ولكن حين يخبره الجندي الأول بأن دولة إسرائيل لم يعد لها وجود، وأن أمنيته قد تتحقق إذا بيع لعرب فلسطين، يصيح قائلاً:

سيركل: كلا لا تبيعوني لهؤلاء.

الثاني: ألست تشتهي أن تقضي آخر أيامك في الأرض المقدسة؟

الثالث: وبجوار قبر السيد المسيح؟

سيركل: كلا لا أشتهي ذلك الآن (يتوجع) آه.. آ.. واحسرتاه عليك يا إسرائيل.. كل خطب بعدك يهون (ينهض) خذوني الآن حيث شئتم وافعلوا بي ما تريدون[66].

فرغبة المستر سيركل أن يقضي آخر أيامه بجوار قبر السيد المسيح، ما هي إلا «وهم» يتحطم حين يعلم أن دولة إسرائيل لم

يعد لها وجود، ويتضح أنه لم يكن يرغب في العيش في الأرض المقدسة وإنما كان يرغب في العيش في كنف إسرائيل.

أثر المفارقة في المسرحية:

تؤدي المفارقة وظيفة هامة في نجاح العمل الأدبي. فالمفارقة «ليست مجرد وسيلة تزيين للقول أو للعمل الأدبي الذي تلد فيه، كما أنها ليست مجرد شكل جميل ذي نكهة معينة»[67]. إن المفارقة تؤدي «وظيفة إصلاحية في الأساس، فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة في خط مستقيم، تعيد إلى الحياة توازنها عندما تحمل الحياة على محمل الجدّ المفرط في جديته أو عندما لا تحمل ما يكفي من الجد»[68].

في ضوء المقولة السابقة نجد أن المؤلف قد استطاع توظيف المفارقة في الوصول إلى هدفه من هذا العمل الأدبي، وهو «السخرية من الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس»[69]، وتعرية الشخصيات الكبيرة في حزبي المحافظين والعمال، ومنها شخصية (ولنجتون سيركل) وهو الاسم الذي اختاره باكثير لونستون تشرشل، الذي يبدو في المسرحية صهيونياً أكثر صهيونية من أبناء صهيون[70].

لقد أقام المؤلف بناءه المسرحي على عنصر المفارقة. فمنذ العنوان تطالعك المفارقة بوجهها: «إمبراطورية في المزاد». لو أن المعروض في المزاد متاع أو أثاث أو أدوات، أو غيرها مما يباع ويشترى، بل حتى لو كان المعروض إنساناً عادياً، لما كانت هناك مفارقة. أما أن يكون المعروض في المزاد «إمبراطورية»، بكل ما تحمله هذه اللفظة من مدلول يوحي بالعظمة، والاتساع، والهيمنة، والقوة، والسطوة، والتحكم في مصائر الشعوب.. إلخ ما تستدعيه لفظة «إمبراطورية» من إيحاءات متعددة تدور حول المنعة، أقول: أن تكون هذه الإمبراطورية معروضة في المزاد، فهنا تكمن المفارقة الكبرى.

نجد إذاً، أن بناء المسرحية قائم على المفارقة. تبدأ المفارقة من العنوان، وتستمر حتى نهاية المسرحية. فإذا بدأنا بالفصل الأول، فسنجد عنصر المفارقة هو المهيمن على الأحداث وعلى الحوار الذي يكشف المؤلف من خلاله سيطرة اليهود على حزبي المحافظين والعمال، وتسييرهم لدفة الأمور السياسية في البلد، ودفع الحزب الموالي لهم أكثر إلى الحكم.

وتستمر المفارقة في سبر غور النواب البريطانيين، ويمثلهم في المسرحية كل من المستر تويلمان والمستر ستيتلي، والمستر سيركل. فهم إما غافلون عن هذه الهيمنة الصهيونية غير واعين

لها، كما هو الحال بالنسبة للمستر تويلمان، وإما واعون لذلك ولكنهم راضون ومغتبطون به، ضاربون بمصلحة شعوبهم عرض الحائط، كما هو الحال بالنسبة للمستر سيركل.

كما يتخذ المؤلف من المفارقة – في الفصل الأول، والفصول التالية– وسيلة للسخرية من هؤلاء السياسيين البريطانيين. وقد مرت بنا نماذج من سخريته ببخل المستر تويلمان، وبدانة المستر ستيتلي. كما سخر من شكل المستر سيركل، وجعله يتنكر في زي امرأة، وأخيراً قاده ليباع في البورصة، لولا تدخل الكتلة الثالثة.

كما رأينا كيف أن عنصر المفارقة كان مهيمناً على الأحداث والحوار، أيضاً، في الفصل الثاني. وفيه تعقد الكتلة الثالثة مؤتمرها الذي يدعو إلى تصفية الإمبراطورية البريطانية. كما كانت المفارقة هي المهيمنة على الأحداث في الفصل الثالث، الذي تنتصر فيه الكتلة الثالثة وتؤيدها دول العالم، وتنتهي أحداثه بتنكر المستر سيركل «منقذ الإمبراطورية» في زي امرأة.

وهكذا، أيضاً، تستمر المفارقة حتى الفصل الرابع، والأخير، الذي تتحقق فيه المفارقة الكبرى التي قامت المسرحية، منذ العنوان، عليها، وهي بيع الإمبراطورية البريطانية التي لم تكن تغيب عنها الشمس في المزاد.

وتبلغ المفارقة ذروتها في نهاية المسرحية عندما تعترض دول الكتلة الثالثة، التي كانت مستعمرة للبريطانيين، على بيع الإمبراطورية البريطانية لغير شعوبها، وتنقذ بذلك ما تبقى من هذه الإمبراطورية من الضياع والزوال.

وهكذا نرى أن المفارقة قد شكّلت العمود الذي قام عليه البناء المسرحي لهذه المسرحية. كما رأينا أن عنصر المفارقة قد هيمن على أحداث وحوار المسرحية، ووظف باقتدار في الوصول إلى الهدف الذي أراده المؤلف من هذه المسرحية، وهو السخرية من الإمبراطورية البريطانية التي لم تكن تغيب عنها الشمس، والسخرية من سياسييها الذين يغفلون، أو يتغافلون، عن خطر الهيمنة الصهيونية على دولتهم. فجاءت المسرحية متماسكة البناء، متلاحمة الشكل والمضمون.

لقد نجح المؤلف في توظيف المفارقة في الكشف عن التناقض الذي تعيشه الإمبراطورية، ويعيشه زعماؤها، وأحزابها. وبذلك تكون المفارقة، في هذه المسرحية، قد أدت وظيفتها تماماً، وهي «التركيز على تناقضات العالم، وجعل المفارقة وسيلة لكشفها وتعريتها»[71].

الالتزام في مسرحية (أبو دلامة)[72]

قدم باكثير لهذه المسرحية -كما عودنا في معظم أعماله- بآيات من القرآن الكريم هي قوله تعالى ﴿وأن إلى ربك المنتهى - وأنه هو أضحك وأبكى - وأنه هو أمات وأحيا﴾[73]. وفي ضوء هذه الآيات الكريمة نستطيع أن نضع أيدينا على أول الخيط نحو الغاية التي أرادها المؤلف.

قسم باكثير مسرحيته إلى أربعة فصول وعشرة مشاهد. في الفصلين الأول والثاني عرض باكثير لأبي دلامة اللاهي العابث الذي يقضي سحابة يومه بين الحانات وبين مجلس الخليفة يسليه بدعاباته ويطرفه بنوادره. وكانت علاقة أبي دلامة بأسرته على شر ما يرام فهو دائم الخلاف مع زوجته وابنه دلامة الذي يقف إلى جانب أمه منكرين على الشيخ أبي دلامة تصابيه ومجونه.

أما علاقة أبي دلامة وأسرته بالخليفة فأبو دلامة لا يعدو أن يكون مضحكاً للخليفة يتسلى بنوادره إذا أكربته هموم السياسة. وقد اتخذت زوجتا الخليفة أبا دلامة وزوجته وسيلة للتنافس فيما بينهما، فبينما تنتصر الخيزران لأبي دلامة وتغدق عليه الأعطيات والهدايا، فإن ريطة تنتصر لأم دلامة وتقربها وتعينها على أبي دلامة إذا وصل الأمر إلى مسامع الخليفة. وهكذا ظلت المرأتان تحرضان كلاً من أبي دلامة وزوجته على الآخر لتتسليا بخصامهما وبمكايد كل منهما للآخر. إلا أن دلامة ينجح في أن يصلح بين أبيه وأمه فيتراضيان مبطلين بذلك مكائد زوجتي الخليفة للتحريض بينهما، فتغضبان عليهما وتقطعان عنهما يد العون والمساعدة.

أما في الفصلين الثالث والرابع فيحدث التغيير في حياة أبي

دلامــة، وذلــك إثر وفاة ولــده دلامة حيث يجزع عليــه أبو دلامة جزعاً شــديداً ويحزن حزناً عظيماً. ولكن الخليفة لم يكلف نفسه عنــاء تقديم العــزاء لأبي دلامة في ولده الحبيب إلى نفســه، فيجن جنــون أبي دلامة ويغضــب مــن الخليفــة ويجد عليه في نفســه. والحوار التالي بين أبي دلامة وزوجته يجلو ذلك بوضوح:

أم دلامة: (بعد صمت قصير) هذا الضحى قد متع يا أبا دلامة، أفــلا تقــوم الآن فترتدي ثيابك وتذهب إلى أميــر المؤمنين فلعلك تجد في مجلسه ما ينسيك بعض همك ويعزيك وتنال لنا شيئاً من بره؟

أبــو دلامــة: (يتنهــد) آه يا أم دلامة لقد صــرت أكــره مجلس المهــدي ومن فيه، ولولا افتقاري إلى ما يفيض عليّ من ســيبه لما أريت هؤلاء وجهي، ولا أســمعتهم صوتي، فوالله لا أنسى أبداً أن أحداً منهم لم يجئ لتعزيتي في دلامة!

أم دلامــة: ويحــك يا زند! أما تــزال تطوي على هــذا الوجد ضلوعك؟ أفكنت تطمع أن يجيء أمير المؤمنين لتعزيتك؟

أبــو دلامــة: بل كان يكفــي أن يبعث واحداً من رجال قصــره ليواسيني في مصابي.

....

أبو دلامة:... إنما أبو دلامة عندهم آلة تسلية وإضحاك!

أم دلامــة: ويحــك يا زند لقد علمت أن هــذه منزلتك عندهم من قبل فما عدا مما بدا؟

أبــو دلامة: نعم كنت أعلم أن هذه منزلتي عند المهدي، وعند أبيه المنصــور قبله، وعمه الســفاح قبل ذلــك، فكلهم كان يدنيني وينفحني بالمال ليتســلى بنوادري ويضحك من عجري وبجري، وكنت راضــياً عن ذلــك مغتبطاً به، ولكني ما كنــت أظن أني من الهوان عليهم بحيث يموت ابني فلا يعزيني منهم أحد ولا يســأل عني في يوم مصابي[74].

هكذا يتفجر الأســى والحزن وخيبة الأمل في نفس أبي دلامة لموقف الخليفة منه. وهذا حوار آخر بين أبي دلامة وصــديقه أبي عطاء:

أبــو عطــاء: ويحك يــا أبا دلامــة أما تــزال واجداً علــى أمير المؤمنين أن لم يبعث أحداً لتعزيتك؟

أبــو دلامة: لــن أغفر له هذا التقصــير أبداً، أمــا يعلم أن دلامة عنــدي خيــر من ولديــه موســى وهــارون؟ أيزدريني لأني أســليه

وأضحكه؟ ويله، الله يعلم وحده أيّنا يسخر بصاحبه ويضحك منه![75].

وهكذا يقرر أبو دلامة في نفسه أمراً. فبعد أن كان يستخدم موهبته الكوميدية في إضحاك الخليفة، متخذاً من شكله وأسرته ومعاناته وسيلة لذلك، إذا بأبي دلامة يصبح صاحب مبدأ ورسالة إصلاحية نقدية يستخدم موهبته الكوميدية وسيلة لها. وقد كانت أعظم فتنة في ذلك الوقت تواجه الخلافة وتكاد تعصف بها، وهي حديث الناس في كل مجلس، هي فتنة الخوارج الذين أعيا الخليفة أمرهم. فماذا كان رأي أبي دلامة في هذه المسألة؟

أبو عطاء: أراك كثير التجني على المهدي يا أبا دلامة، فلعله ما نسي أن يبعث لتعزيتك إلا لما يشغله من أمر هؤلاء الخوارج الذين استشرى خطرهم.

الجنيد: نعم قد صار اهتمامه بهم حديث الناس في كل مكان.

أبو دلامة: ما أدري والله لمَ يريد أن يحاربهم وهم مسلمون مثلنا يشهدون أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله، أفلا يتركهم وشأنهم؟

الجنيد: (بصوت منخفض) صه! لو سمعك أحد من رجاله تقول هذا ما سلمت من العقوبة.

أبو عطاء: نعم... حذار يا أبا دلامة.

أبو دلامة: والله لأقولن هذا لرجاله في القصر ولجنوده أيضاً، فما أرى جلّهم إلا راغبين عن الخروج لقتال هؤلاء المسلمين!

أبو عطاء: ويلك يا شيخ إياك أن تفعل فوالله ليكونن وبالاً عليك.

أبو دلامة: وأنا والله لا أبالي[76].

ولعلنا ندرك مدى جرأة أبي دلامة هذه إذا علمنا أن الخليفة كان يضرب أعناق العلماء الذين يفتون بعدم جواز حرب الخوارج لأنهم مسلمون[77]. ويذهب أبو دلامة إلى قصر الخليفة ويتخذ من الزي الغريب الذي فرضه الخليفة -بإشارة من وزيره الربيع بن يونس- على جنوده ومن يغشى قصره أن يلبسه وسيلة للتندر. وحين يصل الأمر إلى مسامع الخليفة يضحك من تندر أبي دلامة ويأمر بإبطال ذلك الزي الغريب[78]. إلا أن الخليفة يغضب غضباً شديداً حين يعلم أن أبا دلامة يخذل الجند عن قتال الخوارج بحجة أنهم مسلمون. ويصرح أبو دلامة برأيه هذا أمام الخليفة،

فيأمر الخليفة بإرساله مع الجيش الخارج لقتال الخوارج ويوصي قائد الجيش بأن يدفع به في الصف الأول من المقاتلة.

وهكـذا يخرج أبـو دلامة مع الجيش للقتـال، ولكنه ينجح بدعابته وروحه الفكهة في أن يستميل أحد شجعان الخوارج إلى جانب الخليفة بعد أن يمنيه بعفـو الخليفة وأمانه، وأن يكافئه بما هو أهل له. ويقتنع الفارس وينسحب بخمسين من الفرسان إلى جانب جيش الخليفة بعد أن أخذ أبو دلامة لهم الأمان من القائد. وهكذا رجحت كفة جيش الخليفة وانهزم الخوارج وقضي على فتنتهم.

وبذلك تحـول أبو دلامة من ماجن يضحك الخليفة بنوادره ليتصيد دراهمه، إلى صاحب رسالة يتفاعل مع هموم أمته ويستخدم مواهبه الكوميدية في نقد الأخطاء السياسية وحل المشكلات المستعصية. وتنتهي المسرحية بعودة الصفاء بين أبي دلامة وزوجته أم دلامة من ناحية وبين زوجتي الخليفة من ناحية أخرى، وذلك بعد حيلة طريفة دبرها أبـو دلامـة ونفذها مع زوجته.

بعد هذا الاستعراض السريع للمسرحية، لا أجدني بحاجة إلى القول إن باكثير أراد أن يؤكد على أن الضحك نعمة من نعم

الله عزّ وجلّ وآية من آياته، فعلى الإنسان أن يتخذه وسيلة للنقد الهادف وبلوغ أهداف سامية لا وسيلة للهو والمجون واستهلاك الوقت. فهل يحق لنا بعد هذا كله أن نقول إن مسرحية (أبو دلامة) كانت «تغلب نظرية الفن للفن والفن للإمتاع على الفن للفائدة والإمتاع معاً»؟

أرجو أن أكون قد وفقت في عرض وجهة نظري حول هذا الموضوع وأن أكون مصيباً فيها.

الكاتب الذي أنصف المرأة[79]

لم يقتصر باكثير على إبراز المرأة في صورة مشرفة في الأعمال التي يبدعها ويؤلفها فحسب، بل لقد عمد إلى قصص التاريخ والأساطير فإذا وجد في بعضها نيلاً من قدسية المرأة أو موقفاً سلبياً تجاهها شرع يعيد كتابة تلك القصة معيداً للمرأة اعتبارها ومكانتها مصححاً خطأ التاريخ أو معيداً تفسير الأسطورة. وللتدليل على ذلك سنتناول ثلاثة من

أعمال باكثير، هي: مسرحية (سر شهرزاد) ورواية (سلاّمة القس) وقصة قصيرة بعنوان (عودة المشتاق)، غيَّر باكثير فيها من أحداث التاريخ أو أعاد تفسير الأسطورة على نحو جديد.

سر شهرزاد:

لقد قرأ باكثير قصة ألف ليلة وليلة كغيره ممن قرأها، ولكنه توقف أمام الأسطورة التي قامت عليها وخلاصتها أن الملك شهريار كان يبني بفتاة عذراء كل ليلة ثم يقتلها في صبيحة اليوم التالي، وهو يفعل ذلك انتقاماً -بزعمه- من زوجته التي خانته مع عبد من عبيد القصر، وحين علم بذلك قتلها وقتل العبد وحلف أن يتزوج كل ليلة بفتاة عذراء ثم يقتلها في اليوم التالي انتقاماً من جنس النساء، حتى استطاعت شهرزاد بحكاياتها المسلية أن تحمي نفسها من هذا المصير.

لقد وقف باكثير أمام هذه الأسطورة مدققاً متفحصاً ولم يرقه هذا الاتهام الخطير للمرأة أنها خائنة غير مؤتمنة على عرضها. فجعل يقلب هذه الأسطورة وجهاً لظهر ويناقش تفاصيلها ليدلل على تهافتها وعدم منطقيتها، فقد أخذ يتساءل قائلاً:

«لماذا قتل شهريار زوجته الأولى؟ ألأنها خانته مع عبده

الأسود؟ القصة تقول ذلك. ولكن لماذا خانته زوجته؟ ومع من؟ مع عبده الأسود؟ ألم تجد في رجال القصر من شاب جميل تصطفيه حبيباً لها؟ وهبها أغرمت بالعبد لانحراف جنسي فيها أليس الأشبه بمثلها أن تحتاط وتتحفظ حتى لا ينكشف أمرها لأحد من البلاط فما ظنك بزوجها الملك نفسه؟ وهبها فعلت ذلك فقتلها الملك لذلك، فلماذا أعلن هذه الفضيحة في الناس؟ أليس الأجدر به أن يسترها ولا يدع أحداً يعلم بها؟ أليس العرض الذي انتهك هو عرضه؟ أليس إشهار ذلك مما يغض من مقامه بين رعيته؟ أما كان يستطيع أن يقتلها ويزعم للناس أنها ماتت؟ وكم في ظلام القصور من جرائم ترتكب ونفوس تزهق وأعناق تقطع دون أن يعلم الناس عنها شيئاً. ثم ماذا يدفعه إلى أن يدخل كل ليلة بعذراء حتى إذا أدركها الصباح قتلها؟ القصة تقول إنه ينتقم من جنس النساء. ولكن أكان شهريار قاسي القلب إلى هذه الدرجة؟ ألم يبرد غليل انتقامه بعدما قتل عشرات منهن؟ ألم يجد بينهن واحدة تملك قلبه أو تأسر لبه أو تثير في نفسه الرقة والعطف؟ أكان من اليسير عليه أن يفضي إلى إحداهن ثم يسلمها إلى سيف الجلاد؟ وهبوا أن شهريار بهذه الصورة الشاذة المنكرة من القسوة وتبلد الحس وموت الشعور فكيف استطاعت شهرزاد أن تحمي نفسها من هذا المصير التعس؟ أبتلك القصص

والحكايات التي ترويها له ليلة بعد ليلة؟ هكذا تزعم القصة. ولكن هل يعقل أن ملكاً بهذا الوصف وفي سورة غضب كهذا الغضب المزعوم يمكن أن يرده عن دأبه سماع هذه الحكايات كأنما هو طفل صغير في غاية السذاجة والبراءة؟ وإذا كان يبقي عليها ليسمع بقية قصة أو حكاية أعجبته منها فما الذي يمنعه أن يحملها على المضي في قصتها تلك حتى بعد أن يطلع الصباح؟»[80].

وهكذا انتهت به هذه التساؤلات إلى أن يكتب مسرحية «سر شهرزاد» ويصل فيها إلى تفسير منطقي لعقدة الملك شهريار وهي أنه أصيب بالعنَّة نتيجة إفراطه في الخمر والنساء، فكان كل ليلة يتزوج بعذراء وحين يفشل في مواصلتها يقتلها لكي لا يفتضح أمره. وقد علمت شهرزاد بسره من طبيبه رضوان وتعاونت مع الطبيب على شفائه من علته فنالت بذلك حبه وعطفه فأبقى على حياتها.

أما زوجة شهريار الأولى فإنها لاحظت انصرافه عنها ولكنها لم تكن تعلم بعلته، وظنت أنه زهد فيها ولم يعد يحبها. فدبرت حيلة بريئة لتثير غيرته عليها، فاتفقت مع قهرمان القصر على أن يحضر لها عبداً خصياً ليضبطه زوجها الملك عندها في مخدعها،

حتى إذا ثار وغضب أعلنت له حقيقة تدبيرها وأنها فعلت ذلك لتثير غيرته فتجد سبيلاً لمعاتبته على هجرانه وظلمه لها. واستجاب القهرمان لطلبها ولكنه في اللحظة الأخيرة خاف من غضب الملك إذا علم باشتراكه في الأمر فأعلن له حقيقة التدبير الذي دبرته زوجته وأخبره أن العبد خصي لا أرب له في النساء. ولكن شهريار استغل هذه الفرصة ليجد له عذراً لقتل زوجته ظناً منه أنها تعلم بعجزه.

وهكذا نجد باكثير يبرئ المرأة من تهمة لصقت بها لأكثر من ألف عام، ولا يبالي أنه إذ يبرئ المرأة فإنه إنما يلصق بالرجل أحط الصفات وأبشعها. ففي الأسطورة بشكلها القديم قد يجد المرء عذراً لشهريار فيما يقترفه من جرائم بحق فتيات بريئات لا ذنب لهن إلا أنهن من جنس المرأة التي خانته فكرّهته في جنس النساء. أقول قد يجد المرء عذراً أو على الأقل دافعاً لجرائم شهريار تلك وإن كان انتقامه أكبر من الجريمة نفسها. أما في الشكل الجديد للأسطورة من وجهة نظر باكثير، فنجد شهريار شريراً مجرماً يقتل زوجته الأولى مع علمه بطهرها وبراءتها، ولا يكتفي بذلك، بل يشيع عنها أنها خانته مع عبده فيلوث سمعتها بعد أن لقيت ربها، لا لشيء إلا ليجد لنفسه مبرراً أمام الناس لقتل

مئات العذارى البريئات لمجرد أنه فشل في مواصلتهن حتى لا ينفضح سر عجزه. أي إنسان يمكن أن يصل إلى هذا الدرك من الوحشية والانحطاط الأخلاقي؟ بل أي حيوان متوحش يمكن أن يفعل كل هذه الجرائم بكل برودة أعصاب؟ إن باكثير لا يبالي -كما قلنا- أن يلصق بالرجل كل تلك الوحشية والانحطاط في سبيل أن يبرئ المرأة وينقي ساحتها من تهمة ظلت تلاحقها مئات السنين.

ولا يقف تقديس باكثير للمرأة عند هذا الحد، بل نجده يجعل شهرزاد تلك الفتاة الجميلة الناعمة تفلح في ترويض هذا الوحش الإنساني -شهريار- فتعالج مرضه وتشفي عقدته، وتروّض وحشيته وتخلق منه إنساناً سوياً محباً للخير والجمال. فجعلته يكفِّر عن جرائمه بأن يدفع ديات العذارى اللائي اخترم شبابهن، بل وأن يعلن في الناس أن من لديه عذراء فليزوجها وعلى شهريار مهرها[81]. وأخيراً فقد جعلته يتنازل عن الملك ويعتزم السياحة في الأرض اقتفاء لآثار السندباد الذي كانت شهرزاد تحدثه عنه:

شهريار: خذيني معك بعيداً عن هذا القصر.

شهرزاد: إلى أين يا مولاي؟

شهريار: إلى حيث نقتفي آثار سندبادك البحري في مناكب الأرض!

شهرزاد: (يغلبها الفرح) أحقاً يا حبيبي اعتزمت ذلك؟

شهريار: إذا شئتِ يا حبيبتي ورضيتِ.

شهرزاد: كيف لا أرضى وهذه أمنيتي الكبرى![82].

دلالة العنوان:

وقبل أن نترك شهرزاد وشهريار ينبغي أن نقف أمام دلالة العنوان الذي اختاره باكثير لمسرحيته وهو «سر شهرزاد». فقد أشكل ذلك على بعض الباحثين الذين تناولوا هذه المسرحية بالدراسة إذ رأوا أن الأولى بباكثير أن يسمي تلك المسرحية «سر شهريار» لا «سر شهرزاد» إذ إنه استطاع في تلك المسرحية أن يكشف السر الذي كان يحدو بشهريار إلى قتل العذارى في صبيحة ليلة بنائه بهن[83].

والذي أراه أن باكثير اختار هذا العنوان لسببين، أحدهما أنه أراد أن يجعل اسم شهرزاد على العنوان لأنها هي محور القصة وهي التي تمثّل المرأة التي أراد أن يبرئها من تهمة معيبة لصقت

بهـا، وثانيهمـا أنــه أراد أن يقول إن سـر شــهرزاد أعظم من سـر شــهريار، ذلك أنه بغض النظر عن السـر الذي كان يجعل شهريار يقتـل في كل صبـاح فتـاة بعد ليلة مـن بنائه بها، سـواء كان ذلك انتقاماً من جنس النسـاء أو حفاظاً على سـر عجزه أو لأي سـبب آخر، فإن السـر الأعظم هو كيف اسـتطاعت شهرزاد أن تنجو من هـذا المصـير؟ ما هو هذا السـر الـذي جعل شـهريار يتوقف عن ارتـكاب هذه الجرائم بعد زواجه بشـهرزاد؟ أهـو حقاً حكاياتها الأسطورية؟ لا، إن باكثير يكشف عن سر شهرزاد الذي استطاعت به أن تشـفي شـهريار وتروض وحشـيته، فاسـتحق هذا السر أن يحتل العنوان. أما الحكايات الأسـطورية فهي القناع الذي تخفى خلفه شـهريار ليكتم عن الناس خبر مرضه ويوهمهم أنه أبقى على شـهرزاد بسـبب حكاياتها، تمامـاً كما أوهمهم من قبـل أنه يقتل العذارى انتقاماً من جنس النساء ليخفي بذلك سر عجزه.

المسرحيات التاريخية القصيرة بين الفن والتاريخ[84]

يعد الأديب علي أحمد باكثير (1910- 1969) من أبرع الكتاب الذين مارسوا كتابة القصة التاريخية في الأدب العربي. وقد ترك باكثير خمس روايات تاريخية، كما ترك أكثر من عشر مسرحيات تاريخية طويلة بالإضافة إلى ملحمة عمر وهي مكونة من 19 جزءاً، تحكي سيرة الفاروق عمر بن الخطاب -رضي الله عنه - منذ تولى الخلافة

حتى استشهاده. كما ترك باكثير العديد من المسرحيات التاريخية القصيرة، التي كان ينشرها في الصحف والمجلات، وقد أصدر منها في حياته مجموعتين هما (من فوق سبع سماوات) و(هكذا لقي الله عمر) كل مجموعة منهما تحتوي على 7 تمثيليات، وما زالت بقية التمثيليات غير مجموعة في كتاب حتى الآن.

لماذا التاريخ؟

علل باكثير سبب إيثاره للتاريخ مصدراً لقصصه بقوله إن «أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تُنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذي بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني، ولذا فإن أحداث التاريخ تعين الكاتب على بلوغ غايته في جعل العمل الفني يصور حقيقة أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع»[85].

ولم يكن باكثير في اعتماده على التاريخ مصدراً للكثير من قصصه يعيش في عالم بعيد عن عالم الواقع الذين يحياه، بل لقد كان يتخذ التاريخ وسيلة لنقد الواقع بطريقة غير مباشرة. تقول الباحثة مديحة عواد سلامة في أطروحتها عن مسرح باكثير:

«كان باكثير من أوائل الكتاب المسرحيين الذين تصدوا لمحاولة الكشف عن الواقع العربي المعاصر بهذا الإبعاد الزمني المتمثل في استمداد عقدة المسرحيات من التاريخ، وعقد الصلة بين الماضي والحاضر بهدف تطوير الحاضر نحو المستقبل الأفضل والأكثر رقياً وازدهاراً»[86]. وتضيف قائلة: «وطبيعي أنه لم يقدم هذا الاهتمام بالواقع التاريخي لذاته وإنما كان يعمد في هذا إلى الإبعاد الزمني ليتسنى له التعليق على الواقع المعاصر الذي يحدّ من قدرته على تناول الأمور من الزاوية التي يراها»[87].

التركيز:

إن أول ما يلفت نظرنا في هذه التمثيليات من حيث الشكل الخارجي هو صغر حجمها وتركيزها على موقف إنساني معين لبطل أو أبطال التمثيلية، وكذلك نلحظ تكثيف الحوار فيها بحيث تغني سطور قليلة عن تفاصيل كثيرة. وقد أشارت الباحثة مديحة عواد سلامة إلى أن باكثير في هذه المسرحيات القصيرة قد «نجح بالفعل في أن يعكس تصوره الواضح لطبيعة المسرحية القصيرة من حيث حاجتها إلى التركيز في الموضوع الذي تعرضه، فهو يعرض في كل مسرحية من هذه المسرحيات موقفاً إنسانياً معيناً ثم يطوره»[88].

وبالرجوع إلى المجموعتين اللتين صدرتا في كتاب نجد أن معدل صفحات كل تمثيلية هو سبع صفحات من القطع المتوسط. كذلك نجد أن الحوار مكثف فيها بحيث تكشف الكلمات القليلة عن تفاصيل كثيرة.

الصدق التاريخي والصدق الفني:

مما يلفت النظر أيضاً في هذه التمثيليات هو التزام باكثير بحرفية الحدث التاريخي الرئيس الذي تقوم عليه القصة، فينقله لنا كاملاً كما روته كتب التاريخ، دون أن يهمل منه شيئاً أو يغيّر فيه، بل إنه لينقل لنا الحوارات بنصها كما وردت في كتب التاريخ أو كتب الأدب. على أن باكثير قد يأخذ برواية دون أخرى في حال تعدد الروايات، لاعتبارات فنية أو فكرية تجعله يرجح رواية على أخرى. وقد يغير تغييراً طفيفاً في بعض التفاصيل الجانبية بما لا يخل بأصل الحدث التاريخي. كذلك نجد باكثير يفسر لنا الأحداث ويشرح ملابساتها ولا يكتفي بمجرد سرد الحوادث، كما سيتضح ذلك من خلال تناولنا للنموذجين اللذين سنمثل بهما، وهما مسرحيتا (جار أبي حنيفة) و(ثلاثون ألف دينار).

1- جار أبي حنيفة:

نشرت هذه المسرحية ضمن المجموعة التي تحمل اسم (هكذا لقي الله عمر)، وتحكي القصة الشهيرة التي جرت للإمام أبي حنيفة النعمان - رحمه الله -، مع جاره المزعج. ولمعرفة الأصل التاريخي الذي اعتمد عليه باكثير، نورد نص القصة كما أوردها ابن خلكان في (وفيات الأعيان)، يقول ابن خلكان[89]:

كان لأبي حنيفة جار بالكوفة إسكافي يعمل نهاره أجمع، حتى إذا جنّه الليل رجع إلى منزله، وقد حمل لحماً فطبخه أو سمكة فيشويها ثم لا يزال يشرب حتى إذا دب الشراب فيه غرد بصوت، وهو يقول:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا

ليوم كريهة وسداد ثغر

فلا يزال يشرب ويردد هذا البيت حتى يأخذه النوم، وكان أبو حنيفة يسمع جلبته كل ليلة، وأبو حنيفة يصلي الليل كله، ففقد أبو حنيفة صوته فسأل عنه، فقيل: أخذه العسس منذ ليال وهو محبوس، فصلى أبو حنيفة صلاة الفجر من غدٍ وركب بغلته، واستأذن على الأمير، فقال الأمير: ايذنوا له وأقبلوا به راكباً ولا

تدعوه ينزل حتى يطأ البساط ببغلته، ففعل، ولم يزل الأمير يوسع له في مجلسه، وقال: ما حاجتك؟ فقال: لي جار إسكاف أخذه العسس منذ ليال، يأمر الأمير بتخليته، فقال: نعم، وكل من أخذ في تلك الليلة إلى يومنا هذا فأمر بتخليتهم أجمعين، فركب أبو حنيفة والإسكاف يمشي وراءه، فلما نزل أبو حنيفة مضى إليه وقال: يا فتى أضعناك؟ فقال: لا بل حفظت ورعيت جزاك الله خيراً.

هذه هي القصة كاملة كما رواها ابن خلكان، وقد رويت بنفس الصيغة في عدد من المراجع مع بعض الاختلافات الطفيفة. والآن لنر كيف تناول باكثير هذه القصة، وهل التزم بالأصل التاريخي؟ وهل هناك إضافات أضافها باكثير؟ ولماذا؟

لقد التزم باكثير بكل ما ورد في الأصل التاريخي، واختار من كل رواية ما يراه الأنسب من الوجهة التاريخية والفنية، فالجار كان يسكر كل ليلة ويغني البيت المذكور، وأبو حنيفة يذهب إلى الأمير عيسى بن موسى ليشفع له حتى يطلقه من الحبس بعد أن حبسه العسس، والأمير يكرم أبا حنيفة لدرجة أنه يأمر أتباعه أن لا يدعوه يترجل حتى يطأ البساط ببغلته، ويطلق كل من قبض عليه مع الجار حتى يوم زيارة أبي حنيفة إكراماً له، وقد اختار باكثير الرواية التي تؤكد توبة الجار تأثراً من موقف أبي حنيفة الكريم معه.

الصدق الفني:

إلـى هنا نـرى باكثير ملتزماً بالأصـل التاريخـي كما ورد في المراجع التي أوردته، إلا أن باكثير قد أطلق لخياله العنان في سـد الثغرات الفنية في القصة، بما لا يمس بالأصل التاريخي بل يتناغم معـه ويكملـه. فلم يشـأ باكثير –مثـلاً– أن يظل الجـار غفلاً من الاسـم فاختار له اسم (عاصـم بن عبد العزيز)، كما نجده يبرر ما هو عليه من سـكر وعربدة بكساد تجارته، وذلك من خلال حوار يـدور بينه وبيـن زوجته –التـي أضـاف باكثير شخصـيتها– في المشـهد الثاني من المسرحية، كما جعل باكثير لأبي حنيفة أيادي أخرى على الجار فهو الذي يدفع عنه أجرة البيت دون علمه لعدم قدرته على السـداد (ص ص71–73)، كذلك نجد الجار يسأل أبا حنيفـة عـن أحـب الأعمال إلـى الله ليكفـر بها عن ذنبه السـابق فيخبـره أبو حنيفة أنه الجهاد في سـبيل الله فيقـرر الجار أن يلحق بركب المجاهدين ليقاتل حتى يستشهد في سبيل الله (ص 84).

غير أن باكثير قد أضاف على القصة ما هو أبعد من مجرد سد الثغرات الفنية، وذلك بسد الثغرات الشرعية، إذا جاز التعبير. فلم يشـأ باكثير أن يترك تصـرف الإمام أبي حنيفـة يمر هكذا دون أن يشرح للقارئ (أو المشاهد) الدوافع وراءه وأن يناقشه من الوجهة

الشـرعية حتـى لا يدع الأسـئلة التي يثيرها هـذا الحدث في ذهن القـارئ بدون إجابات شـافية. فـأول ما يتبادر إلـى ذهن من يقرأ قصـة الإمام أبي حنيفة مع جاره السكير -كما أوردها ابن خلكان وغيره- هو: كيف يشـفع الإمام في حدّ من حدود الله؟ وحتى لو لم يشـفع في حدّ، وإنما شـفع ليطلق من السـجن بعد إقامة الحدّ عليه، كيف يشـفع لرجل سكير قد لقي جزاءً يستحقه؟ وللرد على هـذه التسـاؤلات نجد باكثيـر يتخيل حواراً يدور بيـن الإمام أبي حنيفة وتلميذه النجيب أبي يوسف يناقش فيه أبو يوسف الإمام أبا حنيفة بل ويعترض عليه ويجادله، وسـنقتطع جزءاً من هذا الحوار لأهميته:

أبو يوسف: لا ينبغي لأحد أن يشفع في حدّ من حدود الله.

أبو حنيفة: لسـت هناك يا يعقوب. إني لن أشـفع في حدّ يقام عليه، ولكن سألتمس منهم إطلاق سراحه بعد ذلك (ص 76).

أبـو حنيفـة: ويحك يـا فتـى! إن لهذا الجـار أيـاديَ عندي تقتضيني المروءة أن أجزيه عليها.

أبو يوسـف: ما سـمعت كاليوم عجباً. أي أيادٍ يمكن لسـكير مثله أن يسديها لأبي حنيفة؟

....

أبو حنيفة: (محتداً) اسـمع إذن وافهم. كنت أقول لنفسي: إذا كان هـذا الجار يعاف النوم ويقضـي الليل كله مـردداً ذلك البيت من الشعر وهو لا يرجو ثواباً من الله ولا جزاء من الناس، فما بالي أثّاقل عن القيام وأنا أدعو الله وأبتهل إليه وأطمع في خير ما عنده؟

أبو يوسف: هذه يد واحدة فماذا غيرها؟

أبـو حنيفـة: كان يقع في نفسـي أن هذا الرجل مـا تخير هذا البيـت خاصـة ليتغنى به كل ليلـة، إلا أن حيفاً ربمـا وقع عليه من بعضـ مـن كان يرجوهم مـن الناس، فهـو يجد فـي ترديد البيت تنفيسـاً عن كربه وتهويناً لخطبه، فكنت أقول لنفسـي: الحمد لله الـذي أغناني عن الناس جميعاً فلا أشـكو منهم ظلمـاً ولا حيفاً، وأفقرني إليه وحده سـبحانه وهو العادل الرحيم لا يظلم أحداً ولا يقسو على أحد.

أبو يوسف: هذه ثانية... والثالثة؟

أبو حنيفـة: كنت أعجب من أمره كيـف يرفع عقيرته باللحن ليدل العسـس على مكانه ويرشـدهم إلى نفسـه، فكنت إذا قمت ليلة وسـمعته بعدها تعجبت من طول حلم الله وسـتره عليه فأقول

لنفسي: هذا ستر الله سبحانه على هذا العبد المتهتك، فما بالك بستره على المستورين من عباده (ص ص 77–78).

وهكذا نجد أن باكثير لا يكتفي بتسجيل الحدث أو مسرحته كما هو دون أن يستكمل جميع جزئياته ودون أن يجيب عن جميع التساؤلات التي قد تطرأ على ذهن القارئ أو المشاهد حين يقرأ أو يشاهد هذه القصة. فنجده يجيب عن كل هذه التساؤلات، بطريقة سلسة غير متكلفة، من خلال الحوار المتخيل بين أبي حنيفة وتلميذه أبي يوسف. وإضافة شخصية أبي يوسف تبدو غير مفتعلة ولا مقحمة، بل هي منسجمة مع أحداث القصة، فأبو يوسف هو تلميذ أبي حنيفة النجيب الذي لا يذكر أبو حنيفة إلا ويذكر معه. وقد استطاع باكثير أن يحتال بذكاء حتى يجعل أبا يوسف التلميذ يوجه تلك الأسئلة إلى أستاذه، فجعل أبا يوسف يدوّن إجابات أبي حنيفة وكأنه إنما استفزه بأسئلته ليزداد من علمه وحكمته، وتلك حيلة بارعة تتفق مع ما عرف عن أبي يوسف من الذكاء والدهاء:

(كان أبو يوسف طول هذه المدة يكتب ما يسمع دون أن يشعر أبو حنيفة بذلك إذ كان مشغولاً عنه بصوغ الحديث وإلقائه، ولكن تحين التفاتة منه الآن إلى أبي يوسف)

أبو حنيفة: ويحك ماذا تصنع يا يعقوب؟ أتتشاغل عني بالكتابة؟

أبو يوسف: بل أقيد يا سيدي ما أسمع عنك.

أبو حنيفة: هيه.. أكنت تعمدت خلافي لتستدرجني إلى هذا؟

أبو يوسف: أجل يا سيدي الإمام فهب لي سوء أدبي اليوم معك.

أبو حنيفة: قم بنا الآن إلى الأمير.

أبو يوسف: بل استمر أولاً في إملائك.. دعني يا سيدي أسمع الرابعة.

أبو حنيفة: الآن وقد كشفت حيلتك؟ انهض ويلك.

(يتهيآن للخروج) (ص 78).

كما برر باكثير تصرف أبي حنيفة بأنه واجب الجوار، وذلك من خلال الحوار الذي أداره بين أبي حنيفة وجاره في مجلس الأمير:

عاصم: (يمضي في بكائه) تسأل عني يا سيدي وتحضر

لرؤيتي، وأنت تعلم أني أعصي الله في كل ليلة؟

أبـو حنيفـة: هذا حق الجوار يا عاصـم، والله وحده هو الذي يدين العباد بذنبهم فيغفر لمن يشاء ويعذب من يشاء (ص 83).

وهكـذا نجد أن باكثيـر قد التزم بالأحداث التاريخية للقصـة كمـا نقلتهـا لنا كتب التـراث، ولكنه لم يقف عندها، بل أضـاف عليها من خياله ما فسرها وجعلها أكثر متعة وفائدة.

2- ثلاثون ألف دينار[90]

في هذه المسـرحية يلتقط باكثير قصة ربيعة الرأي وأبيه فروخ الذي تركه جنيناً في بطن أمه وخرج مجاهداً في سـبيل الله ثم عاد وقد أصـبح ابنه عالماً يشـار إليه بالبنان، من تلاميذه مالك بن أنس إمام دار الهجرة.

الصدق التاريخي

بداية نورد القصـة كما رواها ابن خلكان في (وفيات الأعيان)، لنرى كيف تصرف فيها باكثير وعلى أي نحو؟، يقول ابن خلكان:

«حدثني مشـايخ أهـل المدينة أن فروخاً أبـا عبد الرحمن بن

ربيعة خرج في البعوث إلى خراسان أيام بني أمية غازياً وربيعة حمل في بطن أمه، وخلف عند زوجته أم ربيعة ثلاثين ألف دينار، فقدم المدينة بعد سبع وعشرين سنة وهو راكب فرساً وفي يده رمح، فنزل ودفع الباب برمحه فخرج ربيعة، وقال: يا عدو الله، أتهجم على منزلي؟ فقال فروخ: يا عدو الله، أنت دخلت على حرمي، فتواثبا وتلبب كل واحد منهما بصاحبه حتى اجتمع الجيران، فبلغ مالك بن أنس والمشيخة فأتوا يعينون ربيعة، فجعل ربيعة يقول: والله لا فارقتك إلا عند السلطان، وجعل فروخ يقول: والله لا فارقتك إلا عند السلطان وأنت مع امرأتي، وكثر الضجيج، فلما أبصروا بمالك سكتوا، فقال مالك: أيها الشيخ لك سعة في غير هذه الدار، فقال الشيخ: هي داري وأنا فروخ، فسمعت امرأته كلامه فخرجت وقالت: هذا زوجي، وهذا ابني الذي خلفه وأنا حامل به، فاعتنقا جميعاً وبكيا. فدخل فروخ المنزل وقال: هذا ابني؟ فقالت: نعم، قال: أخرجي المال الذي لي عندك وهذه معي أربعة آلاف دينار، قالت: قد دفنته وأنا أخرجه بعد أيام، ثم خرج ربيعة إلى المسجد وجلس في حلقته، فأتاه مالك والحسن بن زيد وابن أبي علي اللهبي والمساحقي وأشراف أهل المدينة وأحدق الناس به، فقالت امرأته لزوجها

فـروخ: اخـرج فصـلّ فـي مسـجد رسـول الله –صـلى الله عليه وسـلم–، فخرج فنظر إلى حلقة وافرة فأتاها فوقف عليها فأفرجوا لـه قليلاً فنكس ربيعة رأسـه يوهمه أن لم يـره، وعليه دنية طويلة، فشـك أبـوه فيه، فقال: من هذا الرجل؟ فقالـوا: هذا ربيعة بن أبي عبـد الرحمن، فقال: فقـد رفع الله ابني، ورجع إلـى منزله، وقال لوالدتـه: لقد رأيت ولدك على حالة ما رأيـت أحداً من أهل العلم والفقـه عليها، فقالت أمه: فأيما أحـب إليك ثلاثون ألف دينار أو هـذا. فقال: لا والله بل هذا، فقالت: فإني أنفقت المال كله عليه، قال: فوالله ما ضيعته».

لقد التزم باكثير هنا أيضـاً بحرفية الحـدث التاريخي، ففروخ يدخل على أسـرته بعد غياب سبعة وعشـرين عاماً دون استئذان، دافعـاً البـاب برمحـه، ويتجمـع الناس، إلـى آخر مـا هنالك من أحـداث. بـل إنه ينقـل لنا العبارة التـي وردت على لسـان الإمام مالك كما وردت بالنص في الأصل التاريخي:

مالك: أيها الشيخ لك سعة في غير هذه الدار[91]

الصدق الفني

إن أول ما يثير التسـاؤل في ذهن قارئ هذه القصـة هي طريقة

دخـول فروخ (والـد ربيعة الـرأي) على أهله بعد غيبة اسـتمرت سـبعة وعشـرين عاماً. فقـد دخل عليهـم بطريقة فجـة جلفة، لا تتناسب مع حسن الأدب فضلاً عن أن تتفق مع هدي النبي –صلى الله عليه وسـلم– وسـنته. فهو لـم يرسـل لهم من يخبرهـم بقدومه كي يستعدوا ويتهيأوا، كما وجهنا إلى ذلك النبي – صلى الله عليه وسـلم– في الحديث الذي رواه البخاري في صحيحه (عن جابر بـن عبـد الله –رضـي الله عنهمـا– أن النبـي – صـلى الله عليه وسـلم– قال: إذا دخلت ليلاً فلا تدخل على أهلك حتى تسـتحد المغيبـة وتمتشـط الشـعثة)، ورواية مسـلم في صـحيحه: (قال رسـول الله – صـلى الله عليه وسلم– إذا قدم أحدكم ليلاً فلا يأتين أهله طروقاً حتى تستحد المغيبة وتمتشط الشعثة). وبالإضافة إلى أن فروخاً لـم يبعث لأهله من يخبرهـم بقدومه –التزاماً بالهدي النبـوي– فإنه أيضـاً لـم يقرع الباب مسـتأذناً بالدخـول بل (دفع البـاب برمحـه)، وفي هذا منتهـى الفجاجة والفظاظـة، ومخالفةً صـريحة لهدي الإسـلام في الاسـتئذان، فما الذي حمله على ما فعـل؟ ثم هـو حين يتفاجأ بوجـود رجل في داره (ابنـه ربيعة) لم يسأله من أنت؟ أو ماذا تصنع في داري؟ بل جابهه بالاتهام قائلاً: (يـا عـدو الله، أنت دخلت على حرمي). كل هذه التسـاؤلات لم

يتركها باكثير تمر هكذا دون إجابة شافية، بل قدم لها تفسيراً قد لا يتفق مع الحقيقة التاريخية التي لم يحفل أحد بتدوينها ولا علم لنا بحقيقتها، ولكنه بدون شك يتفق مع هدي الإسلام وسنة نبيه – صلى الله عليه وسلم، ويتفق مع ما يريد باكثير للأدب من أن يكون نبراساً يضيء للناس حياتهم ويعلمهم أمور دينهم في قالب فني ممتع، ولا يكتفي فقط بسرد أو مسرحة حوادث التاريخ. فكيف أجاب باكثير عن هذه التساؤلات؟

لتحقيق هذا الهدف نجد باكثير قد اختلق شخصية جديدة وأضافها على مجريات القصة، هذه الشخصية هي شخصية (صالح) وهو – كما تخيله باكثير – ابن عم لزوجة فروخ، وحين انقطعت أخبار فروخ أخذ صالح يزين لها أن تطلب من القاضي أن يطلقها منه لأنه لا شك قد هلك في القتال، وكان يرغب في أن يصطفيها زوجة له طمعاً في المبلغ الكبير (الثلاثين ألف دينار) الذي تركه زوجها معها، ولكنها كانت ترفض كل إغراءاته رغبة منها في انتظار زوجها وللتفرغ لتربية ابنها، مما جعل صالحاً هذا يحقد عليها ويحاول الكيد لها. وقد واتته الفرصة حين أرسل فروخ رسالة من ينبع يخبر أهله فيها بقدومه، ملتزماً في ذلك بالهدي النبوي الشريف – كما أراد له باكثير –. ولكن الرسالة

وقعت في يد صالح الذي أخفاها ولم يُعلم بها زوجة فروخ أو ابنه، بل لقد خرج صالح إلى ظاهر المدينة واستقبل فروخاً وشنّع له على زوجه وأوهمه أنها قد تزوجت بعده شاباً صغيراً في سن ابنها وأنها تقيم معه في بيت فروخ يستمتعان بما تركه عندها من مال، وأخذ يوغر صدره عليها كما سوّل له شيطانه. وهكذا قدم فروخ مشحون القلب عارم الغضب يريد أن يثأر لكرامته المهدرة ويلقن زوجته وزوجها الشاب درساً لن ينسياه، وبهذه الحالة من الغضب قدم فروخ فدفع الباب برمحه وحدث ما حدث.

لقد استطاع باكثير -ببراعة- أن يخدم الخط الدرامي في المسرحية بإضافة شخصية صالح وأن يزيد الأحداث توتراً وتشويقاً. وقد خدمت شخصية صالح المسرحية في ناحيتين: الناحية الأولى أنها أشارت إلى عمق تضحية هذه الأم المثالية حين ضحت بزهرة شبابها في انتظار زوج لا يعلم إلا الله إن كان سيرجع أم لا، وتنازلت عن حق كفله لها الشرع الحكيم بطلب الطلاق لانقطاع أخبار الزوج، وتنازلت بالتالي عن حقها في التمتع بما أحله الله لها من الزواج. والقصة في أصلها التاريخي كما أوردها ابن خلكان، لا تولي هذا الأمر حقه من العناية والاهتمام، ولعل القارئ غير المتخصص يقول لنفسه: لعل

الشـرع لا يجيز لهـا أن تُطلَّق لانقطاع خبر الـزوج، أو لعلها غير مرغوبـة مـن الخطاب فلم تسـع في الطـلاق لعلمهـا أن أحداً لا يرغب في نكاحها. فخلق باكثير شخصـية صالح وجعله يلح على أم ربيعـة في أن تُطلـق من زوجها الغائب حتـى يتزوجها ليبين لنا مقـدار تضـحيتها وعزوفها عن طلب الطلاق من زوجها السـابق والـزواج مـن جديد مع وجود من يرغب فيها بـل ويلح عليها في ذلك، وبهذا نتبين مقدار تضحية هذه الأم المثالية.

والأمر الثاني الذي حققته شخصـية صـالح المختلقة هو أنها فسرت لنا تفسيراً منطقياً مقبولاً تصرف فروخ الفظ غير المقبول. فـكأن باكثير يريد أن يقول لنا إنه لا يعقل أن يتصـرف هذا الرجل المجاهد الذي قضـى زهرة شـبابه في الجهاد في سـبيل الله بهذه الطريقة، إلا إذا كان هناك جزء من الأحداث قد سـقط من الرواية أو لـم يهتـم الرواة بنقله إلينـا، هو الذي دفعه دفعـاً وحمله حملاً علـى هذا التصـرف. وهـب أن هذا المجاهد قـد غفل عن هدي النبـي -صـلى الله عليه وسـلم- وعـن أدب الإسـلام في وجوب إخطـار الأهل قبل مفاجأتهم بالقدوم وفي وجوب الاسـتئذان قبل الدخـول، إما لجهـل بالحكم الشـرعي وإما لفظاظـة في القلب وجلافـة في الطبع، فهل يغفل عنها الأديب المسـلم الذي يريد أن

يتخـذ مـن أدبـه وسـيلة لبـث تعاليـم الإسـلام السـامية ليتأدب المسلمون بآدابه؟

وقد تناول القصة بعض الأدباء والدعاة المعاصرين ولكنهم لـم يحاولـوا أن يفسـروا لنا هذا التصـرف الغريب مـن فروخ كما لـم يسـعهم أن يهملوا ذكره. ومن هؤلاء الأدباء –على سـبيل المثال– الأسـتاذ محمد حسـن الحمصي في سلسـلته الرائعة (قصص من التاريخ) في الجزء الرابع الذي عنوانه (أم لا كالأمهات)[92]، فرغـم أنه قد صاغ القصة بأسلوب أخاذٍ ممتع في أكثر من سبعين صفحة مـن القطع المتوسـط، إلا أنه التزم بحرفية الحـدث التاريخي ولـم يفسـره، بل لقد وضع المرجع في الهامش عند ذكر طريقة دخول فـروخ على أهله (وهو كتـاب تاريخ بغداد) وكأنـه يريد أن يثبت للقـارئ أنه نقل هذا الخبر عن كتب التاريـخ، وأنه ليس من بنات خيالـه. وكذلك فعل الدكتور عبد الرحمن رأفت الباشـا في كتابه ذائع الصـيت «قصـص من حياة التابعين»، وإن كان قد حاول أن يبـرر دخول فـروخ دون اسـتئذان بقوله إن فروخاً «وجد نفسـه فجأة أمام داره وألفى بابها مشقوقاً فأعجلته الفرحة عن الاستئذان علـى أهلها وولج من الباب وأوغل في صـحن الـدار»[93]، ولكن هذا التبرير غير موفق ولا يسـوغ احتدام النـزاع بين فروخ وابنه،

كما لا يشير من قريب ولا من بعيد إلى عدم إخطار أهله بقدومه.

أما الشيخ علي الطنطاوي فقد اضطر لتغيير الأحداث التاريخية حتى يستطيع أن يبرر فعلة فروخ الغريبة، فقال: «ونزل عن فرسه ورمحه بيده، وهمَّ بخفق الباب، فما راعه إلا شاب حسن الثياب، مكتمل الفتوة يخرج منه، تشيعه امرأته.(..) امرأته بعينها تشيع هذا الشاب ثم تدخل وتغلق الباب فهاج دمه في عروقه، وأقبل عليه مزمجراً صارخاً، فنحاه عن الباب وهمَّ بدخول المنزل، فعجب منه الشاب وصاح به: يا عدو الله أتهجم على منزلي؟ قال: بل أنت عدو الله، تدخل على زوجتي؟»[94]. وهي محاولة لا تنسجم مع منطق الأحداث، فقد جعل المؤلف فروخاً يمر بالمسجد قبل أن يقصد بيته ويرى حلقة ابنه، في تغيير لأحداث القصة كما روتها كتب التاريخ، ثم يقصد بيته فيرى ابنه خارجاً منه؟ كيف يستقيم ذلك مع أن ابنه من المفترض أن يكون في المسجد أو قد سبقه إلى المنزل، فكيف يجده خارجاً منه؟ وهب أنه رآه خارجاً من داره أما كان الأجدر به أن يسأله من هو أولاً؟ كذلك نجد الشيخ الطنطاوي يغفل أيضاً عن مسألة إخطار الأهل بقدومه.

ومن الفجوات التي سدها باكثير في القصة هو سبب طول غياب فروخ في البعث كل هذه المدة (سبعة وعشرين عاماً)

وانقطاع أخباره، وكأنه يريد أن يقول لنا إن ذلك لم يكن أمراً طبيعياً في كل من يذهب للجهاد، بل المعتاد أن يعود المجاهد لأهله بعد مدة قد تطول أو تقصر ولكنها لا تصل إلى هذا القدر من الزمن، أو يصلهم خبر استشهاده من خلال البريد والبعوث، فجعل سبب تأخر فروخ هو وقوعه في أسر العدو، كما ذكر ذلك لصالح حين سأله عن سبب تأخره، وأنه بعد إطلاق سراحه اشتغل بالتجارة حتى لا يعود لأهله خالي الوفاض. كما فسر باكثير سبب تكنية فروخ بأبي عبد الرحمن مع أنه لم يكن لديه ولد غير ربيعة الذي لم يكن يعلم به، فيجعل باكثير فروخاً وزوجته يرزقان بطفل يسميانه عبد الرحمن ولكنه يموت طفلاً، ثم يرحل فروخ وزوجه حبلى بربيعة دون أن يعلم بذلك. نفهم ذلك من خلال إشارة مختصرة في حوار صالح مع فروخ حين يذكر صالح لفروخ أن زوجه قد تزوجت شاباً «في سن ابنكما عبد الرحمن لو لم يمت وعاش حتى الآن».

كذلك نجد باكثير يجعل المرأة هي التي تفتح مع زوجها موضوع المال فتقول له:

أمينة: إنك لم تسألني عن الثلاثين ألف دينار التي تركتها عندي يوم رحلت؟

فروخ: أجل كم بقي منها يا أمينة؟

وكأن باكثير رأى أنه ليس من المروءة أن يسأل الرجل زوجه عن ذلك المال في نفس يوم وصوله، وقد تركها سبعة وعشرين عاماً ومن المفترض أنها كانت تعيش من ذلك المال، ولذلك نجده يجعل المرأة هي التي تذكّره، وهو يسألها لا عن المبلغ كاملاً بل عمّا بقي منه، فهو مال وفير- بمقياس تلك الأيام- ومن المفترض أن يكون قد بقي لديها منه مبلغ كبير. على أنه التزم بنص القصة الذي روى أنها قالت له إنها دفنت المال وإنها ستخرجه بعد أيام، وبررت ذلك بقولها «بعد أن ينقطع سيل المهنئين والزوار». وهكذا نجد باكثير لا يغفل عن تفسير حتى أبسط الحوادث، مثل إخراج المال بعد أيام، فالسؤال المتبادر إلى ذهن القارئ هو كيف رضي فروخ بأن تؤخر إخراج المال؟ وأية حجة قدمتها له؟ وكيف لم يساوره الشك أنها أتلفت المال حين طلبت منه مهلة لإخراج المال المدفون؟ كل هذا يجيب عن باكثير بطريقة منطقية ومقبولة وهي قول الزوجة: (حتى ينقطع سيل المهنئين والزوار). نعم، فلا شك أن كل قادم تمتلئ داره بالمهنئين والزوار مما يجعل من الصعب البحث والحفر في الدار عن المال المدفون.

الربط بالواقع المعاصر

وقد عالج باكثير في نفس القصة مشكلة اجتماعية وأبدى رأيه فيها من خلال أم ربيعة وهي سكن الأم مع ابنها وزوجته في منزل واحد. فقد بدأت المسرحية بتشكي زوجة ربيعة من أمه التي تقسو على ابنتهما في التأديب، ولكن ربيعة يتعامل مع الأمر بحزم ويقف إلى جانب أمه، بل ويستشهد ببيت شهير لصخر أخي الخنساء يقول فيه:

وأي امرىءٍ ساوى بأمٍ حليلةً
فلا عاش إلا في شقا وهوانِ..

وحين يقدم فروخ ويجتمع شمل الأم مع زوجها المفقود يصر ربيعة على الانتقال هو وزوجته وابنتهما إلى منزل مستقل رغم إلحاح أبيه أن يظلوا معهم، قائلاً لهما إن وجوده مع أمه في السابق كان ضرورة إذ لا عائل لها غيره، أما الآن وقد عاد أبوه فينبغي أن يستقل بحياته الأسرية عنهما. وباكثير بذلك يعالج مشكلة معاصرة تعاني منها بعض الأسر الآن في ظل الشقق والبيوت الصغيرة والتوجه نحو الأسرة النووية – كما تسمى الآن– ترجمة للفظ الأجنبي. ويعالج مسألة الخلاف بين الأم والزوجة ويدعو بحزم إلى أخذ موقف مساندٍ للأم، خاصة إذا

كانت على حق، كما في حالة ربيعة.

ورغم أن باكثير قد استطاع أن يقنعنا بإمكانية وجود شخصية صالح في التاريخ، فمثل هذه الشخصية الحقود السيئة موجودة في كل زمان ومكان، إلا أنه لم يستطع -في رأيي- أن يقنعنا بصدق ترك ربيعة لمنزل أبويه من الناحية التاريخية، فمثل هذه المشكلة لم يكن لها وجود في حياة المسلمين حتى وقت قريب، بل ما زالت بعض الأسر العربية والإسلامية في الأرياف تعيش في أسر ممتدة حتى يومنا هذا. ولكن باكثير لا يعبأ بالصدق التاريخي فيما لم ينقله لنا التاريخ -وإن كان يلتزم به فيما نقله لنا التاريخ- في سبيل الوصول إلى هدفه الذي يرمي إليه وهو التعبير عن رأيه في مشكلات عصره ووضع الحلول المناسبة لها. وكأنه بهذا يريد أن يذكّرنا أنه لا يلجأ إلى التاريخ ليسلينا بحكايات قد عفا عليها الزمن وإنما ليعالج مشكلات نعانيها اليوم وليضع لها الحلول المناسبة من وجهة النظر الإسلامية.

الهوامــش:

1 – نشـر فـي مجلة «الأمل» التي يصـدرها الطلبة السـعوديون في أمريـكا– 1990م– ثم نشـر على حلقتين في موقع (الإسـلام اليوم) بتاريخ:5/27 و2002/6/10

2– علـي أحمـد باكثير: إخناتون ونفرتيتي، مسـرحية شـعرية، دار الكاتـب العربي للطباعة والنشـر، القاهرة، الطبعـة الثانية، 1967م، المقدمة: ص 5

3– علي أحمد باكثير: فن المسـرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الثالثة، يناير 1985م، ص 38

4– علي أحمد باكثير: إخناتون ونفرتيتي، مرجع سابق، ص 124

5– المرجع السابق، ص 134

6– المرجع السابق، ص 162

7– المرجع السابق، التقدمة، ص 8

8– المرجع السابق، ص 97

9 –صحيح الجامع الصحيح، الألباني، رقم 5468

10- المرجع السابق، ص 98

11 - ضعيف سنن الترمذي، الألباني، رقم 748

12 - نشر في موقع رابطة أدباء الشام، بتاريخ: 2003/11/8

13 - د. عصام بهي: مسرح باكثير الاجتماعي - 1989- ص (21)

14 - علي متولي صلاح: السلسلة والغفران، مجلة الرسالة، العدد (944) 6 أغسطس 1951م، ص (900)

15 - المرجع السابق، ص (901)

16 - ذكره الألباني في السلسلة الضعيفة وقال: موضوع (موقع الدرر السنية).

17 - علي أحمد باكثير: السلسلة والغفران، مكتبة مصر، دون تاريخ، ص (76)

18 - المسرحية: ص (143)

19 - المسرحية: ص ص (113-114)

20 - المسرحية: ص (120)

21 - المسرحية: ص (148)

22 - المسرحية: ص (27)

23 - علي متولي صلاح: مرجع سابق، ص (901)

24 -المسرحية: ص (65)

25 - المسرحية: ص (71)

26 - المسرحية: ص (81)

27 – المسرحية: ص (47)

28 – المسرحية: ص (48)

29 – المسرحية: ص (102)

30 – المسرحية: ص (97)

31 – المسرحية: ص (133) والحديث في صحيح البخاري برقم (1912)

32 –كتب هذا المقال في عام 1997، ونشر في موقع رابطة أدباء الشام في 2004/7/17

33 – د. احمد السعدني: أدب باكثير المسرحي– الحزء الأول: المسرح السياسي، مكتبة الطليعة، أسيوط، 1980، ص 15

34 – خالد سليمان: نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك «سلسلة الآداب واللغويات»، المجلد 9، العدد2، 1991، ص 68–69

35 – المرجع السابق، ص 69

36 – المرجع السابق

37 – المسرحية: ص8

38 – المرجع السابق

39 – المسرحية: ص9

40 – المسرحية: ص11

41 – المسرحية: ص 21

42 – المسرحية: ص 26

43 – المسرحية: ص 29

44 – السابق

45 – المسرحية: ص 40

46 – خالد سليمان: المفارقة، مرجع سابق، ص 71

47 – المسرحية: ص ص 54–55

48 – المسرحية: ص 79

49 – خالد سليمان: المفارقة، مرجع سابق، ص 67

50 – المرجع السابق، ص 72

51 – المسرحية: ص 5

52 – المسرحية: ص 57

53 – هكذا في الأصل، ولعل الصواب: فيريحها

54 – المسرحية: ص44

55 – خالد سليمان: المفارقة، مرجع سابق، ص 73

56 – المرجع السابق: ص 74

57 – المسرحية: ص72

58 – المسرحية: ص 97

59 – المسرحية: ص 96

60 – المسرحية: ص 93

61 – خالد سليمان: المفارقة، مرجع سابق، ص 75

62 – المسرحية: ص 26

63 – المسرحية: ص 29

64 – انظر ص 72

65 – المسرحية: ص ص 97–98

66 – المسرحية: ص 98

67 – خالد سليمان: المفارقة، مرجع سابق، ص77

68 – المرجع السابق، ص 77

69 – مديحة عواد سلامة: مسرح علي أحمد باكثير، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة القاهرة، 1980م، ص 330

70 – – د. عبد العزيز المقالح: علي أحمد باكثير، رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر، دار الكلمة، صنعاء، د.ت.، ص 176

71 – خالد سليمان: المفارقة، مرجع سابق، ص77

72 – كتب هذا المقال في عام 1992 ونشر في موقع رابطة أدباء الشام في 2004/11/27

73 – سورة النجم الآيات 42 حتى 44

74 –علي أحمد باكثير: أبو دلامة، مكتبة مصر، دون تاريخ، ص ص 91 – 93

75 – المرجع السابق، ص (96)

76 – المرجع السابق، ص ص 97 –98

77 – المرجع السابق، ص 101

78 – المرجع السابق، ص 110

79 – نشر في الملحق الثقافي لصحيفة الاتحاد الإماراتية في 24 يناير 2008

80 - علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشحصية، مطبعة مصر، د. ت.، ص ص 53—-54

81 –علي أحمد باكثير: سر شهرزاد، مطبعة مصر، د.ت.، ص 122

82 –السابق، ص 124

83 – عبد الله الطظاوي: دراسة في أدب باكثير، دار وبلد النشر غير مبين، 1397هـ/1977م، ص 22

84 – نشر في موقع رابطة أدباء الشام في تاريخ 2005/12/3

85 – علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، محاضرات، مطبعة مصر، د.ت.، ص ص 35–36.

86 – مديحة عواد سلامة: مسرح علي أحمد باكثير: دراسة نقدية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، حامعة القاهرة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، عام 1980، مطبوعة على الاستنسل، ص 16

87 – المرجع السابق، ص 16

88 – المرجع السابق، ص 156

89 – ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، بيروت، دار الثقافة، 1968

90 – علي أحمد باكثير: ثلاثون ألف دينار، مجلة الفيصل، العدد 177، ربيع الأول 1412هـ، سبتمبر/أكتوبر 1991م، ص ص 108–111

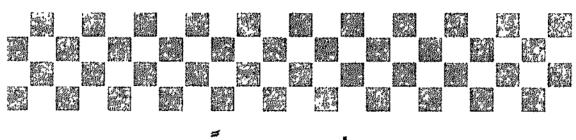
91 – المرجع السابق.

92 – محمد حسن الحمصي: أم لا كالأمهات، دار الرشيد، دمشق، الطبعة الرابعة، د.ت. ص ص 11–84

93 – د. عبد الرحمن رأفت الباشا: صور من حياة التابعين، دار الأدب الإسلامي، القاهرة، ط 15، 1418هـ/1997م، ص 145

94 – علي الطنطاوي: قصص من التاريخ، المكتب الإسلامي، ط 2، بلد وسنة النشر غير مبين، ص 53–54

الفصل الرابع



باكثير ناقداً

قراءة في كتاب مجهول لباكثير: المختار من الشعر الحديث[1]

رحلة البحث عن كتاب:

تذكرت مـا كان يقوم به أجدادنا العلمـاء فـي القديم مـن رحلات في سـبيل العلـم، فما إن يسـمع أحدهـم بعالـم في بلد من البلدان حتى يضرب إليـه أكباد الإبل ليسـمع منـه ويتلقى العلـم على يديه، وما إن يسمع أحدهـم بكتاب في بلد من البلدان حتى يقطع الفيافـي والقفار إلى ذلـك البلد بحثاً

عن ذلــك الكتاب. تذكرت كل ذلك وأنا أشــد الرحال إلى أرض الكنانــة بحثــاً عن كتاب مجهول مــن تأليف الأديــب علي أحمد باكثيــر قرأت اســمه صــدفة أثناء بحثي فــي الشــبكة العنكبوتية، فســجلت اســمه ومكان وجوده، وعقدت العزم على السفر بحثاً عنــه بعــد أن تعثر الحصــول عليه بواســطة الأصــدقاء الذين كانوا يترددون على مصر.

ولن أتحدث عن الصــعوبات والمشاق التي واجهتها في سبيل الوصــول إلى الكتاب، فتلك المتاعب -اليســيرة- التي واجهتها لا تعد شــيئاً أمام القيمة الأدبية والتاريخية للكتاب وأمام الســعادة التي ظفرت بها عند الحصــول عليه. وسأحاول في السطور التالية التعريف بهذا الكتاب وبيان القيمة الأدبية والتاريخية التي يمثلها.

المختار من الشعر الحديث:

الكتاب هو الإصــدار (أو التقويم) الشــعري الثاني الذي أصدره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في مصر (أو الإقليــم الجنوبي) كما كان يُعرف آنــذاك (1959م) إبان الوحدة بين مصــر وسوريا. وقد تولى مراجعته وضبطه وتفسيره الأديب علي أحمد باكثير العضو بلجنة الشعر - كما وقع تحت اسمه.

وقد قدم باكثير للكتاب بمقدمة مختصرة – في صفحة وربع الصفحة – بيَّن فيها أن هذا التقويم الثاني هو:

«كسابقه من حيث اشتماله على طائفة صالحة من الشعر الحديث الجدير بالتقدير والالتفات من نظم واحد وثلاثين شاعراً من مختلف الأقطار العربية، ومن حيث إنه لا يستوعب كل ما نظمه الشعراء المحدثون في البلاد العربية خلال العام المنصرم وإنما هو المختار من الشعر الذي تفضل ناظموه مشكورين فأرسلوه إلى لجنة الشعر بالمجلس، ملبين بذلك الدعوة التي أعلنها المجلس إلى حضرات الشعراء في الأقطار العربية ليشتركوا في هذا التقويم الشعري بالمختار من قصائدهم ومقطوعاتهم»[2].

ومن خلال هذه المقدمة نعلم أن هذه القصائد هي مختارات اختارتها لجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية من مجموعة من القصائد التي تقدم بها ناظموها تلبية لدعوة المجلس، وأنها تمثل البلاد العربية التي شارك شعراؤها في تلبية الدعوة. ولذلك فلا عجب أن لا نجد شعراء من بلاد المغرب العربي ودول الخليج والعراق. إذ نجد أن الشعراء المشاركين هم من مصر (12 شاعراً) وبلاد الشام (سوريا والأردن وفلسطين) (5 شعراء) واليمن (أربعة شعراء)، وهناك

عشرة شعراء لم يترجم لهم ولكنهم لن يعدوا هذه البلدان المذكورة في غالب الظن. ولم تقتصر المشاركة على الشعراء المقيمين في البلاد العربية بل لقد شارك شعراء المهجر أيضاً حيث نجد قصيدة للشاعر عفيفي محمود بعنوان «الغريب»[3] بعث بها من ميونيخ، حيث كان مسافراً للتخصص، كما ورد في ترجمته.

واللافت للنظر هو أن الشعراء حينما كتبوا سيرهم الذاتية كانوا ينسبون أنفسهم إلى مدنهم وقراهم وليس إلى دولهم. فنجد مثلاً من يكتب أنه مولود في الإسكندرية أو طرطوس أو عنس أو غيرها دون ذكر للدولة، مما يدل على إحساس الشعراء آنذاك بأن الوطن العربي كله وطن واحد. وكذلك لم تتم الإشارة إلى جنسيات الشعراء في الصفحة المخصصة للقصيدة وإنما يكتب فقط اسم الشاعر، باستثناء شاعر واحد هو أبو سلمى الذي تم توقيع قصيدته الأولى بعبارة: «للشاعر الفلسطيني»، ويبدو أن ذلك لخصوصية فلسطين أو لأن الشاعر غير مترجم له في الكتاب.

والملاحظة الأخرى الجديرة بالاهتمام هي وجود شاعرة واحدة فقط (الشاعرة جليلة فؤاد رضا من مصر) إلى جوار ثلاثين شاعراً، وقد كانت قصيدتاها في قسم «الشعر الوجداني»،

وكانت أولاهما وعنوانها: «تكلم» أول قصيدة في القسم[4]، والثانية بعنوان: «ضعف المرأة»[5].

وهناك من الشعراء من له أكثر من قصيدة، فنجد للشاعر العزي مصوعي - من اليمن - خمس قصائد، وأربع قصائد للشاعر محمد علي أحمد - من مصر - وثلاث قصائد لكل من نزار قباني - من سوريا - وعبد العليم القباني ومصطفى عبد الرحمن - غير مترجم لهما، ثم قصيدتين لأحد عشر شاعراً وقصيدة واحدة للبقية.

وقد تم ترتيب القصائد حسب موضوعها، فالقسم الأول يحوي «الشعر الديني» وفيه قصيدة واحدة فقط للشاعر محمود جبر بعنوان: «قرة عين الوجود»، يليه «الشعر القومي» ويحوي تسع عشرة قصيدة، ثم الشعر الوصفي وفيه عشر قصائد، ثم «الشعر الوجداني» ويحوي خمساً وعشرين قصيدة. أما ترتيب القصائد ضمن كل قسم فيبدو أنه بحسب جودتها الفنية أو تنويعاً في موضوعاتها، إذ إننا لا نجد قصائد الشاعر الواحد متتالية حتى لو كانت في نفس القسم. فنجد مثلاً أن هناك قصيدتين للشاعر نزار قباني في قسم «الشعر الوجداني»، الأولى بعنوان: «تفتا» وكان ترتيبها الثانية ضمن قصائد القسم، والثانية بعنوان: «إلى

ميتة» وكان ترتيبها السابع عشر. أما قصيدة نزار الثالثة «جميلة بوحيرد» فكانت في قسم «الشعر القومي». كذلك لا نجد القصائد التي تتناول موضوعاً واحداً مثل فلسطين أو الجزائر -في الشعر القومي- متتاليات. وقد وردت ترجمة الشعراء في نهاية الكتاب مرتبة حسب ترتيب ورود أسمائهم في الكتاب.

وبإلقاء نظرة على أسماء الشعراء التي وردت في الكتاب نجد أن بعضها أصبح معروفاً فيما بعد مثل كل من نزار قباني ومحمد التهامي وعبدالله البردوني وحسن فتح الباب وعبد المنعم عواد يوسف وإبراهيم الحضراني وأبو سلمى، ومنهم من لم يُعرف ولم يشتهر بعد ذلك. وهناك ثلاثة شعراء اختاروا أن لا يصرحوا بأسمائهم الحقيقية واكتفوا بلقب أو كنية وهم: الشاعر أبو سلمى والشاعر الأفغاني والشاعر ابن محمود. أما أبو سلمى فقد اشتهر بهذه الكنية بعد ذلك، وأما الأفغاني وابن محمود فلا نعلم عنهما شيئاً.

القيمة الأدبية للكتاب:

إن قصائد الكتاب تمثل مادة خصبة لدراسة شعر تلك الحقبة من الناحية الفنية ومن ناحية الموضوعات، إذ نجد قصائد عن الجهاد في فلسطين والجزائر، وتحية الجمهورية العربية المتحدة،

وغيرها من الموضوعات التي تشكل مادة مهمة للدراسات الأدبية التي تهتم بهذا الجانب. ومن الناحية الفنية نجد أن القصائد قد غلب عليها الشعر العمودي المقفى مع وجود خمسة نماذج من الشعر الحر، ثلاث للشاعر نزار قباني هي: «جميلة بوحيرد»[6]، و«تفتا»[7]، و«إلى ميتة»[8]، وقصيدتان للشاعر العزي مصوَّعي هما: «نهاية الطغاة»[9]، و«الغريب»[10].

ونجد القصائد العمودية أيضاً متفاوتة الأسلوب، فمنها ما يمتاز بالجزالة والنفس الطويل ووحدة القافية، كما هو الحال في قصيدة الشاعر بدر الدين الحامد التي بعنوان: «تحية الجمهورية العربية المتحدة في مولدها»، ومطلعها[11]:

رويدك لاح الصبحُ وانتظم الركبُ

فلا تسأل الأيام عمّا جنى الخطبُ

وقد بلغت ستين بيتاً، وتمتاز بالرصانة والجزالة، وغلبة ألفاظ المعجم القديم عليها، كقوله[12]:

وها أنتمُ في الساح تُحيون مجدَنا

وتعدو بنا فخراً مذاكيكمُ القُبُّ

وقد شرح باكثير مفرداتها في الهامش بقوله: «المذاكي:

جمع المذكى وهو ما كملت قوته من الخيل والقب جمع أقب وهو الضامر».

ومنها ما يمتاز بسهولة الألفاظ والتنويع في القوافي وعدد التفعيلات كقصيدة الشاعر محمود عفيفي التي عنوانها: «الغريب»، ومطلعها[13]:

ما زال الشوق يناديني
وجنون اللهفة يطويني

آهٍ من شوقي المجنونِ
وتحفز قلبي المسجونِ

في دنيا الغربة تجتاح النفسَ مشاعرْ
وتزلزل روحي هزات الوجد الثائرْ
أبداً ستعاودني الذكرى
وتلاحقني صوراً شتّى

ومن ناحية أخرى يُعد هذا الكتاب مرجعاً أساسياً لدراسة أدب وفكر الأديب علي أحمد باكثير، وهذا ما سنتناوله في السطور التالية.

عمل باكثير في الكتاب:

ليس من غرضنا هنا دراسة قصائد الكتاب من الناحية الفنية والموضوعية، فلذلك مجال آخر، ولكننا سنكتفي هنا بالإشارة إلى عمل باكثير في هذا الكتاب، وأثر ثقافته وفكره في ذلك.

أما اختيار قصائد الكتاب فلا نعلم إن كان من عمل باكثير وحده أم أن جميع أعضاء اللجنة قد اشتركوا في ذلك، وهذا هو الأرجح، فمن غير المحتمل أن توكل هذه المهمة إلى فرد واحد في اللجنة. ولكن من المؤكد على كل حال أن باكثير قد وافق على هذه المختارات وأنه راض عنها، فهي -من هذا الجانب- تُعد من مختاراته. ولا نعلم أيضاً إن كان ترتيب القصائد من وضع باكثير أم مما اتفقت عليه اللجنة، وإن كنا نرجح الاحتمال الأول. ومن المؤكد أن باكثير قد تولى «مراجعته وضبطه وتفسيره» كما ورد على غلاف الكتاب. وسنحاول في السطور التالية تتبع مراجعة باكثير لقصائد الديوان وتعليقاته عليها، للتعرف إلى أثر عمله هذا في حسن إخراج الكتاب.

يمكن القول إن تعليقات وتصحيحات باكثير تندرج تحت ثلاثة محاور: المحور الأول هو التصحيح اللغوي، أي تصحيح الأخطاء الشائعة في استخدام بعض الألفاظ أو في استخدام بعض

حروف الجر، والثاني هو التصحيح النقدي بمعنى استبدال كلمة بأخرى لأسباب فنية نقدية، والأخير هو التصحيح العروضي ونعني به تغيير بعض الكلمات ليستقيم الوزن.

التصويبات اللغوية:

شغلت التصويبات اللغوية حيزاً كبيراً من عمل باكثير مما يدل على تمكنه من ناصية اللغة، ودقة ملاحظته. فمن ذلك مثلاً تصحيحه بيتاً للشاعر عبد المنعم عواد بعنوان: «عندما يموت البطل»، ليصبح كالتالي[14]:

إننا كنا غرسناه معاً في ذات مرّه

فقد ذكر باكثير في الهامش أن عبارة (معاً في) كانت في الأصل: سوياً، وعلّق على ذلك بقوله: «وهو خطأ شائع». ومعنى «سوياً» أي مستوياً تاماً، كما في قوله تعالى مخبراً عن جبريل عندما تمثل للسيدة مريم في صورة بشر: «فأرسلنا إليها روحَنا فتمثَّل لها بشراً سويّاً»[15].

وقد تكررت لفظة «سوياً» مرة أخرى في قصيدة «ليلة مايو»[16] للشاعر عبد الجليل ناصر وهي صياغة شعرية لقصيدة

للشاعر الفرنسي دي موسيه، فصوَّبها باكثير لتصبح:

هيا لنرحل من هنا نسعى ونمضي وحدنا

فقد ذكر باكثير في الهامش أن عبارة (نسعى ونمضي) كانت في الأصل: نسعى سوياً، ولم يذكر السبب حيث سبق أن أورده من قبل.

كما صحَّح باكثير خطأً آخر في نفس القصيدة، ليصبح البيت هكذا[17]:

لما لمستُك بالجناح تساقطت منك الدموع!!
وشحبت فاحتضنتك أحشائي وصُنتك في الضلوع!!

فقد ذكر باكثير في الهامش أن «فاحتضنتك أحشائي» كانت في الأصل: «فاستلقتك أحضاني». ولم يذكر باكثير مكمن الخطأ، وهو أن «استلقى» تعني: اضطجع وتمدد، وليس ما أراده الشاعر وهو: «تلقَّتك أحضاني»، ولكن الوزن يختل لو ردت الكلمة إلى صحَّتها، فغيَّر باكثير في صياغة البيت ليستقيم الوزن والمعنى.

ومن الأخطاء اللغوية أيضاً ما ورد في قصيدة الشاعر عبد العليم القباني «القمر الجديد»[18]، إذ يغير باكثير كلمة (ألهيَّة) إلى تلهية ليصبح البيت:

رأى الصـواريخ قبـل اليـوم تلهيـةً

للشـعب تضـحك فـي لألائهـا الخُدَعُ

فقد ذكر باكثير في الهامش أن كلمة (تلهية) كانت «في الأصل: ألهيَّـة بتشـديد الياء»، ولم يذكر سـبب تغييرها وكأنـه يرى أن ذلك خطأ واضح لا يحتاج إلى بيان. ولا توجد في المعاجم العربية كلمة «ألهية»، وأقرب كلمة للمعنى الذي أراده الشـاعر هي «تلهية» التي أحسن باكثير اختيارها إذ تؤدي المعنى المراد وهي فصيحة.

وفي قصـيدة «تفتا» للشاعر نزار قباني[19]، يعدِّل باكثير حرف الجر (فيه) إلى (عنه) ليصبح هكذا:

أمس انتهى.. لم تدر والدتي

عنه ولم أخبر رفيقاتي

ويذكـر باكثير فـي الهامـش أن حرف الجر (عنـه) كان «في الأصل: فيه».

وحرف الجر (في) يتردد كثيراً في شـعر نزار نائباً عن حروف جر أخرى، فنراه في السـطر السابق ينوب عن حرف (عن)، وفي بعضـ قصـائده الأخرى قد ينوب عن حرف (البـاء) كما في قوله في قصيدة «لوليتا»[20]:

ربما من سنتين

لم تكن تهتم في وجهي المدور

وقوله في نفس القصيدة:

لم أعد أقنع في قطعة سكر

أو قد ينوب عن حرف الجر «من»، كما في قوله في نفس القصيدة:

أنت بعد اليوم لن تخجل فيّ

فلقد أصبحتُ أطول

ولا يمكن أن يرد ذلك إلى أن نزاراً استخدم حرف (في) بدل حرفٍ آخر ليستقيم الوزن، بدليل أنه في المثال الذي صححه باكثير، لم يختل الوزن بوضع كلمة (عنه) بدل (فيه). والذي أراه هو أنها من خصوصيات نزار إذ إن لبعض الشعراء ألفاظاً خاصة تكون بمثابة «اللازمة» لهم يكثرون من تكرارها في أشعارهم، من ذلك مثلاً لفظة: (قم) في شعر أحمد شوقي التي كان يكثر منها خاصة في مطالعه، كما في قوله[21]:

قُم لِلمُعَلِّمِ وَفِّهِ التَبجيلا
كادَ المُعَلِّمُ أَن يَكونَ رَسولا

وقوله[22]:

قُـم نـاجِ جِلّقَ وَانشُـد رَسـمَ مَـن بانوا
مَشَـت عَلـى الرَسـمِ أَحـداثٌ وَأَزمانُ

وقوله في رثاء الإمام محمد عبده[23]:

مفسـرَ آي الله بالأمـس بيننـا
قـم اليـوم فسّـر للـورى آيـة المـوتِ

لا تقتصـر تصـويبات باكثير اللغوية على الأخطاء الشائعة، بل نـراه يصـحح الأخطاء النحويـة الدقيقة التي قد تسـتغلق على غير المتمكنين من النحو. فمن ذلك ما ورد في قصـيدة «ليلة مايو»[24] للشاعر عبد الجليل ناصر:

حان الوداع فهل ستذرف عند ترحالي الدموع؟

فقد غيَّر باكثير في البيت –كما أشار في الهامش – ليصبح:

حان الوداع تُرى أتذرف عند ترحالي الدموع؟

ولم يبيِّن لنا باكثير سبب التغيير لأنه –في رأيه– أوضح من أن يذكـر، ذلـك أن النحـاة لا يجيـزون دخول السـين علـى الفعل المضـارع بعد (هل) الاسـتفهامية، لأن دخـول (هل) على الفعل

المضارع تخصصه بالاستقبال[25] فلا داعي إذاً لدخول (السين) أو (سوف) عليه.

وكذلك صحّح باكثير قول الشاعر محمود عفيفي في قصيدة «الغريب»، ليصبح هكذا[26]:

عاشت أجيال العهد البائد منسيّة

يا ليت أعود.. وأملأ منها عينيّه

فقد ذكر باكثير في الهامش أن «يا ليت أعود» كانت في الأصل: «فمتى سأعود»، ومرة أخرى لا يذكر مكمن الخطأ، وهو أن (متى) تدل على الاستقبال فامتنع لذلك دخول (السين) و(سوف) عليها. ومثله قوله في نفس القصيدة[27]:

فمتى أشهد نهر الكوثر؟ وأمتّع بالحج الأكبرْ

فقد ذكر باكثير في الهامش أنها كانت في الأصل: «فمتى سأرى نهر الكوثر».

التصويبات النقدية:

لباكثير لفتات نقدية بارعة تدل على عمق فهمه للشعر وحسن

استعماله للغة وفقهه لمعانيها. من ذلك مثلاً تغييره لكلمة في قصيدة الشاعر محمد التهامي في قوله من قصيدة «السلام والربيع»[28] ليصبح البيت هكذا:

أينما قلَّبتُ عيناً تنبهرْ

بالجمال الفذِّ والحسن المجسَّمْ

إذ ذكر باكثير في الهامش أن كلمة (تنبهر) كانت «في الأصل تلتقي»، ولم يبين سبب التغيير. وإذا قارنا بين المعنى الذي توحي به كل من لفظة (تنبهر) ولفظة (تلتقي)، سنجد أن (تنبهر) توحي بانفعال الشاعر وإحساسه بهذا الجمال الفذ وهذا الحسن المجسَّم وتفاعله معه وتأثيره فيه، بينما كلمة (تلتقي) لا توحي بأي من هذه المعاني، وإنما تلتقي بها في بلادة وسذاجة، والشاعر بالطبع لم يقصد إلا المعنى الأول بدليل وصفه لهذا الجمال بالفذ وللحسن بالمجسم، ولكن خانه التعبير فصوّب له باكثير تعبيره بحس الناقد ورهافة الشاعر وفطانة اللغوي.

ومن فطانته اللغوية أيضاً تصويبه لما ورد في قصيدة الشاعر إبراهيم عبد الحميد عيسى «زواج شاعر»[29] ليصبح هكذا:

فقالت وقد قطَّبت وانبرت

فألقت بشعريَ في ناحيه

فقد ذكر باكثير في الهامش أن البيت كان في الأصل:

فقالت وقد قطّبت وجهها

وألقت بشعريَ في ناحيه

ونرى أن باكثير حذف كلمة (وجهها) وهذا من رهافة حسه النقدي وفقهه باللغة، إذ التقطيب لا يكون إلا في الوجه، فإضافة التقطيب إلى الوجه هو من فضول القول. وقد عاب النقاد قديماً على الشاعر الذي قال[30]:

ذكرتُ أخي فعاودني

صداعُ الرأسِ والوصبُ

إذ لا يكون الصداع إلا في الرأس، فذكر الرأس حشو لا فائدة منه.

ومن تصويباته النقدية أيضاً استبداله لفظة «خيالاتي» بلفظة «حكاياكِ» في قصيدة «إلى ميتة» للشاعر نزار قباني، ليصبح هكذا[31]:

ما الذي حرّرني؟

من خيالاتي القديمهْ

من قضاياكِ السقيمهْ

فقد ذكر باكثير في الهامش أن كلمة (خيالاتي) كانت في الأصل: من حكاياك، ولم يبين سبب التغيير. وإذا رجعنا إلى المعاجم العربية سنجد أن (حكاية) تُجمع على (حكايات)، ولذا غيَّرها باكثير. ولو ردَّها إلى الصِحَّة (حكاياتكِ) لاختل الوزن، لذا استبدل بها كلمة (خيالاتي) وفيها من الدلالة ما يتناسب مع الحكايات من حيث اعتمادها على الخيال.

التصويبات العروضية:

كان باكثير متمكناً من علم العروض، يدل على ذلك مسرحيته الشعرية الأولى (إخناتون ونفرتيتي) التي كتبها بالشعر المرسل -كما أسماه- أو الشعر الحر كما صار يعرف بعد ذلك، وليس هنا مجال الإفاضة في هذا الموضوع. ونلحظ تمكنه من خلال ملاحظاته العروضية ودقتها، ففي قصيدة الشاعرة جليلة رضا التي عنوانها: «ضعف المرأة»، تنبه باكثير لخلل عروضي غفلت عنه الشاعرة مع تمكنها من النظم، وقد لا ينتبه له كثير من القراء، فصحَّحه باكثير ليصبح البيت هكذا[32]:

أنت لي مهما تناسيت ليالينا الغوالي

رغم هذا الزهو والخَيْلَةَ لي رغم التعالي

فقد ذكر باكثير في الهامش أن كلمة (الخيلة) كانت «في الأصل الخُيَلاء ولا يستقيم به الوزن فوضعنا الخَيْلة مكان الخيلاء واللفظان بمعنى واحد». وهذا يدل على تمكن باكثير من علم العروض ومن علم اللغة حيث استطاع بسهولة أن يغير كلمة بكلمة من نفس الجذر اللغوي تؤدي نفس المعنى وتحل مشكلة الخلل العروضي.

خاتمة

وهكذا نرى أن هذا الكتاب يُعد مهماً للباحثين والدارسين في أدب باكثير لأنه يعينهم على معرفة عمق ثقافته وتمكنه اللغوي. كما يلقي الضوء على إسهامات باكثير في خدمة الأدب العربي من خلال عمله في لجنة الشعر. وقد سبق لباكثير أن حقق ديوان صالح الشرنوبي وشرحه واختار ما يصلح منه للنشر وقدم له بمقدمة نقدية ضافية، ونشرته لجنة الشعر ضمن سلسلة الألف كتاب.

الهوامش:

1 – نشر في موقع ناشري بتاريخ 2008/11/19

2 – المقدمة، ص (ب)

3 – ص 19

4 – ص 123

5 – ص 132

6 – ص 50

7 – ص 125

8 – ص 180

9 – ص 70

10 – ص 103

11 – ص 39

12 – ص 46

13 – ص 19

14 – ص 65

15 – سورة مريم، الآية 17

16 – ص 161

17 – ص 158

18 – ص 109

19 – ص 125

20 – برار قباني: أحلى قصائدي، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثالثة، 1972، ص 54–59

21 – أحمد شوقي: الشوقيات، بلد وتاريخ النشر غير مبيين، المجلد الأول، الجزء الأول، ص 180

22 – المرجع السابق، المجلد الأول، الجزء الثاني، ص 100

23 – المرجع السابق، المجلد الثاني، الجزء الأول، ص 41

24 – ص 164

25 – ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الفكر، بيروت، 1412هـ 1992م، ص 457

26 – ص 22

27 – ص 23

28 – ص 97

29 – ص 144

30 – ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط الخامسة، 1401هـ=1981م، ج 2، ص 72.

31 – ص 181

32 – ص 132

باكثير في سطور

هـو علـي بـن أحمد بـن محمد باكثيـر الكندي، ولد في 15 من ذي الحجة سـنة 1328هـ الموافق 21 من ديسـمبر 1910م، في مدينة سوروبايا بإندونيسـيا لأبويـن عربييـن مـن حضـرموت باليمـن. وحيـن بلـغ العاشـرة من عمره سـافر به أبوه إلى حضـرموت لينشـأ هناك نشأة عربية إسلامية مع إخوته لأبيه. وهناك تلقى تعليمـه في مدرسـة النهضـة العلمية

ودرس علوم العربية والشريعة على يد شيوخ أجلاء منهم عمه الشاعر اللغوي النحوي القاضي محمد بن محمد باكثير. وظهرت مواهبه مبكراً فنظم الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره، وتولى التدريس في مدرسة النهضة العلمية وتولى إدارتها وهو دون العشرين من عمره.

تزوج باكثير مبكراً ولكنه فجع بوفاة زوجته وهي في غضارة الشباب ونضارة الصبا فغادر حضرموت حوالي عام 1931م وتوجه إلى عدن ومنها إلى الصومال والحبشة واستقر زمناً في الحجاز، وفي الحجاز نظم مطولته (نظام البردة) كما كتب أول عمل مسرحي شعري له وهو(همام أو في بلاد الأحقاف) وطبعهما في مصر أول قدومه إليها.

وصل باكثير إلى مصر سنة 1352هـ/1934م، والتحق بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حالياً) حيث حصل على ليسانس الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام 1939م، ثم التحق بمعهد التربية للمعلمين وحصل منه على الدبلوم عام 1940م.

اشتغل باكثير بالتدريس خمسة عشر عاماً منها عشرة أعوام بالمنصورة ثم نقل إلى القاهرة. وفي سنة 1955م انتقل للعمل في وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصلحة الفنون وقت إنشائها، ثم انتقل إلى

قسم الرقابة على المصنفات الفنية وظل يعمل بها حتى وفاته.

تزوج باكثير في مصر عام 1943م من سيدة مصرية لها ابنة من زوج سابق، وقد تربت الابنة في كنف باكثير الذي لم يرزق بأطفال من زوجته المصرية. وحصل باكثير على الجنسية المصرية بموجب مرسوم ملكي في 1951/8/22م.

حصل باكثير على منحة تفرغ لمدة عامين (1961–1963) حيث أنجز الملحمة الإسلامية الكبرى عن الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه في 19 جزءاً، وتعد ثاني أطول عمل مسرحي عالمياً، وكان باكثير أول أديب يمنح هذا التفرغ في مصر. كما حصل على منحة تفرغ أخرى عام 1967م أنجز خلالها ثلاثية مسرحية عن غزو نابليون لمصر (الدودة والثعبان – أحلام نابليون – مأساة زينب) طبعت الأولى في حياته والأخريان بعد وفاته.

كان باكثير يجيد من اللغات الإنجليزية والفرنسية والملاوية بالإضافة إلى لغته الأم العربية.

توفي باكثير في مصر في غرة رمضان عام 1389هـ الموافق 10 نوفمبر 1969م، ودفن بمدافن الإمام الشافعي في مقبرة عائلة زوجته المصرية.

* الجوائز والأوسمة:

- جائزة المباراة الأدبية للفرقة القومية عام 1940م عن مسرحية (إخناتون ونفرتيتي)

- جائزة وزارة الشؤون الاجتماعية عام 1943م عن مسرحية (سر الحاكم بأمر الله)

- جائزة السيدة قوت القلوب الدمرداشية عام 1944م عن رواية (سلاّمة القس).

- جائزة وزارة المعارف عام 1944م عن مسرحية (السلسلة والغفران)

- جائزة وزارة المعارف عام 1945م عن رواية (وا إسلاماه)

- جائزة وزارة الشؤون الاجتماعية عام 1950م عن مسرحية (أبو دلامة)

- جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام 1960م عن مسرحية (دار ابن لقمان)

- جائزة الدولة التشجيعية في الأدب عام 1962م عن مسرحية (هاروت وماروت)

– منحه الرئيس جمال عبد الناصـر وسـام العلوم والفنون من الدرجة الأولى عام 1963م.

– كما حصل في نفس العام على وسام عيد العلم ووسام الشعر.

*** أعمال باكثير**

أولاً: الروايات

1–سلاّمة القس 1944

2– وا إسلاماه 1944

3– ليلة النهر 1946

4– الثائر الأحمر 1948

5– عودة المشتاق 1951

6– سيرة شجاع 1956

7– الفارس الجميل 1965

ثانياً: المسرحيات الشعرية

1– همام أو في عاصمة الأحقاف 1934

2- روميو وجولييت/ ترجمة بالشعر الحر 1946

3- إخناتون ونفرتيتي/ بالشعر الحر 1940

4- الوطن الأكبر/بالشعر الحر 1990

5- قصر الهودج/أوبرا 1944

6- الشيماء شادية الإسلام/أوبريت 1969

ثالثاً: المسرحيات النثرية

1- الفرعون الموعود/ أسطورية 1945

2- شيلوك الجديد/ سياسية 1945

3- عودة الفردوس/سياسية 1946

4- الدكتور حازم/اجتماعية 1946

5- سر الحاكم بأمر الله/ تاريخية 1947

6- إبراهيم باشا/ تاريخية 1948

7- فارس البلقاء/ تاريخية 1948

8- عمر المختار/ تاريخية 1948

9- مأساة أوديب/ أسطورية 1949

10- السلسلة والغفران/ تاريخية 1949

11- أبو دلامة/تاريخية 1951

12- مسمار جحا/تاريخية 1951

13- مسرح السياسة/ تمثيليات سياسية 1952

14- امبراطورية في المزاد/سياسية 1952

15- الدنيا فوضى/ اجتماعية 1952

16- سر شهرزاد/أسطورية 1953

17- شعب الله المختار/سياسية 1956

18- أوزوريس/أسطورية 1959

19- إله إسرائيل/ سياسية 1959

20- دار ابن لقمان/ تاريخية 1960

21- قطط وفئران/ اجتماعية 1962

22- هاروت وماروت/ أسطورية 1962

23- جلفدان هانم/ اجتماعية 1963

24–هكذا لقي الله عمر/ تمثيليات تاريخية 1964

25– حبل الغسيل/ اجتماعية 1965

26– الفلاح الفصيح/ أسطورية 1966

27– الدودة والثعبان/ تاريخية 1967

28– التوراة الضائعة/ سياسية 1969

29– من فوق سبع سماوات/ تمثيليات تاريخية 1973

30– حرب البسوس/ تاريخية 1990

31– أحلام نابليون/تاريخية 1990

32– مأساة زينب/ تاريخية 1990

33– قضية أهل الربع/اجتماعية 1990

34– فاوست الجديد/ أسطورية 2001

35– شلبية/ اجتماعية/ مخطوطة

36– عرائس وعرسان/ اجتماعية/ مخطوطة

37– حزام العفة/سياسية/ مخطوطة

رابعاً: ملحمة عمر (تاريخية 1969)

(1) على أسوار دمشق

(2) معركة الجسر

(3) كسرى وقيصر

(4) أبطال اليرموك

(5) تراب من أرض فارس

(6) رستم

(7) أبطال القادسية

(8) مقاليد بيت المقدس

(9) صلاة في الإيوان

(10) مكيدة من هرقل

(11) عمر وخالد

(12) سر المقوقس

(13) عام الرمادة

(14) حديث الهرمزان

(15) شطا وأرمانوسة

(16) الولاة والرعية

(17) فتح الفتوح

(18) القوي الأمين

(19) غروب الشمس

خامساً: الدراسات

1- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية/ 1958

2- المختار من الشعر الحديث/ 1959

3- تحقيق ديوان الشاعر صالح علي الشرنوبي

4- لمحات في الأدب الروماني الحديث

المصادر والمراجع:

- ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، بيروت، دار الثقافة، 1968

- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط الخامسة، 1401هـ/1981م.

- ابن قيم الجوزية: المختار من أخبار النساء، تهذيب وتعليق: منى محمد زياد الخراط، دار ابن حزم، بيروت، 1418هـ/1998م.

- ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، دار الفكر، بيروت، 1412هـ/1992م،

- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: إحسان عباس وآخرين، دار صادر، بيروت، 1423هـ/2002م.

- أحمد شوقي: الشوقيات، بلد وتاريخ النشر غير مبينين.

- حسيب كيالي: مشكلة ما تزال قائمة، الاتحاد الثقافي، 10 مارس 1992م

- خالد سليمان: نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك «سلسلة

الآداب واللغويات»، المجلد 9، العدد2، 1991، ص 68–69.

– د. أحمد السعدني: أدب باكثير المسرحي– الجزء الأول: المسرح السياسي، مكتبة الطليعة، أسيوط، 1980، ص 15.

– د. أحمد السومحي: علي أحمد باكثير حياته، شعره الوطني والإسلامي، نادي جدة الأدبي، 1403هـ/1982م، ص 52–54.

– د. عبد الرحمن رأفت الباشا: صور من حياة التابعين، دار الأدب الإسلامي، القاهرة، ط 15، 1418هـ/1997م.

– د. عبد العزيز المقالح: علي أحمد باكثير، رائد التحديث في الشعر العربي المعاصر، دار الكلمة، صنعاء، د.ت.

– د. عصام بهي: مسرح باكثير الاجتماعي، 1989.

– د. قاسم عبده قاسم ود. أحمد إبراهيم الهواري: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1979.

– د. محمد أبو بكر حميد:

– أحاديث علي أحمد باكثير من هموم حضرموت إلى أحلام القاهرة، دار المعراج، الرياض، 1418هـ/1997م.

– صفحات مطوية من تاريخ المسرح المصري، موقع رابطة أدباء الشام.

– د. محمد حسن عبدالله: حوار حول الأدب الإسلامي، المجتمع، العدد (821) السنة (8)، 20 شوال 1407هـ – 1987، ص(39).

– د. نجيب الكيلاني: حول المسرح الإسلامي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1987م.

– صالح بن علي الحامد:
– علـى شـاطئ الحيـاة، المملكـة العربيـة السـعودية، 1404هـ – 1984.
– ليالي المصيف، مصر، 1950.
– نسمات الربيع، مصر، 1355هـ/1937م.
– عبد الحكيم الزبيدي:
– إخناتـون ونفرتيتي، مجلة «الأمل»، الولايات المتحدة، سبتمبر 1990م.
– إخناتـون ونفرتيتـي، موقـع (الإسـلام اليـوم) بتاريـخ:5/27 و2002/6/10.
– الالتـزام فـي مسـرحية (أبو دلامـة): موقع رابطة أدباء الشـام في 2004/11/27.
– السلسـلة والغفـران، موقـع رابطـة أدبـاء الشـام، بتاريـخ: 2003/11/8.
– المسـرحيات التاريخيـة القصـيرة، موقـع رابطـة أدبـاء الشـام، 2005/12/3.
– المفارقة في مسـرح باكثير السياسـي، موقع رابطة أدباء الشام في 2004/7/17.
– باكثير أول من كتب الشـعر المرسـل، صـحيفة الاتحاد، 31 مايو 1983م.
– باكثير يتنبأ بالمطرب سامي يوسف، موقع ناشري في 09 ديسمبر 2005.

– باكثير يحكي لنا عن هزيمة التتار، موقع (إسلام أون لاين) في 2003/3/5.

– الكاتب الذي أنصف المرأة، الملحق الثقافي – صحيفة الاتحاد، 2008/1/24.

– تحية مس باكثير لنجيب محفوظ، صحيفة الخليج الإماراتية، 18-09-2006.

– رثاء الزوجة بين باكثير والحامد(1)، الأيام، العدد (3750)، 2002/9/25.

– رثاء الزوجة بين باكثير والحامد (2)، الأيام، العدد(3753)، 29 /2002/12.

– قراءة في قصائد باكثير العدنية، مجلة الرافد، العدد 136– ديسمبر 2008.

– قراءة في كتاب مجهول لباكثير، موقع ناشري بتاريخ 2008/11/19.

– هل كان باكثير مجلّياً أم مسلّياً، صحيفة البيان الإماراتية، 12 سبتمبر 2002.

– عبد الله الطنطاوي: دراسة في أدب باكثير، د.ن، 1397هـ/1977م.

– علي أحمد باكثير:

– أبو دلامة، مكتبة مصر، دون تاريخ.

– إخناتون ونفرتيتي، دار الكاتب العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1967.

– السلسلة والغفران، مكتبة مصر، دون تاريخ
– ثلاثون ألف دينار، مجلة الفيصل،العدد 177، ربيع الأول 1412هـ.
– سر شهرزاد، مطبعة مصر، د.ت.
– سلاّمة القس، مطبعة مصر، د.ت.
– عودة المشتاق، مجلة الهلال، العدد 8، المجلد 59، أغسطس 1951م، ص 95
– فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، محاضرات، مطبعة مصر، د.ت.
– نظام البردة أو ذكرى محمد (صلى الله عليه وسلم)، مكتبة مصر، القاهرة
– همام أو في عاصمة الأحقاف، المطبعة السلفية ومكتبتها، القاهرة، 1353هـ،
– وا إسلاماه، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت.
– علي الطنطاوي: قصص من التاريخ، المكتب الإسلامي، ط 2، د.ت.
– علي صالح الحامد: الحامد في ذكرى وفاته (33)، سيئون، يوليو 2000
– علي متولي صلاح: السلسلة والغفران، الرسالة، العدد (944)، 1951/9/6م.
– محمد حسن الحمصي: أم لا كالأمهات، دار الرشيد، دمشق، الطبعة الرابعة، د.ت.

– محمد صالح الحامد:

– الحامد وباكثير (1)، صحيفة الأيام العدنية، العدد (3622)، 24 يوليو 2002

– الحامد وباكثير (2)، صحيفة الأيام العدنية، العدد (3628) 31 يوليو 2002

– مديحة عواد سلامة: مسرح علي أحمد باكثير، دراسة نقدية، جامعة القاهرة 1980م،

– نجيب محفوظ، صحيفة الأهرام في 2005/9/23م

– نزار قباني: أحلى قصائدي، منشورات نزار قباني، بيروت، الطبعة الثالثة، 1972.

– وديع فلسطين: ليلة النهر. الرسالة، العدد 676– السنة 14– /7/ 1946م، ص 680.

المحتويات



Sharjah Calligraphy Biennial





Arabic Calligraphy

Sharjah Museum of the Art of Arabic Calligraphy

متحف الشارقة لفن الخط العربي

Calligraphy

حكومة الشارقة .. دائرة الثقافة والإعلام .. إدارة الفنون

Government of Sharjah .. Dept. of Culture & Information .. **Directorate of Art**

متحف الشارقة لفن الخط العربي .. ساحة الخط العربي

Sharjah Museum of the Art of Arabic Calligraphy .. Arabic Calligraphy yard